LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XXXII

Juillet-Décembre 1912

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE

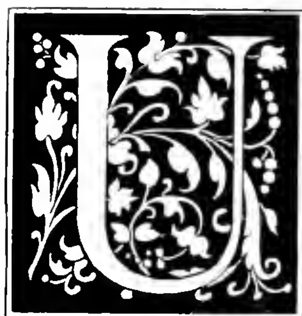


PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

OMPHALE

STATUE ANTIQUE DE MARBRE



N heureux hasard m'a permis de faire la connaissance, à Paris, d'une belle statue grecque, neuve par le type et le sujet; ses actuels possesseurs ayant bien voulu m'autoriser à la publier, je leur en exprime ici ma sincère gratitude.

La statue provient, m'a-t-on dit, de Luni, près Carrare. Elle fut trouvée par un paysan, en creusant un puits. Le paysan la chargea sur sa charrette, s'en vint à la ville, et il crut avoir fait la meilleure affaire de sa vie, quand il rapporta la somme fabuleuse de 250 ou 300 francs. A nous aussi ce prix paraît fabuleux, mais dans l'autre sens. Le nouveau possesseur s'occupa de remettre son acquisition en état. Les jambes, en effet, avaient été brisées dans le bas, et elles étaient en plusieurs morceaux : deux cassures avaient tranché la jambe droite, l'une au cou-de-pied, l'autre partant du milieu du jarret et descendant obliquement sous le genou; la jambe gauche était cassée au-dessous du genou et un peu au-dessus des chevilles; le pied gauche était coupé par le milieu diagonalement, et son talon était meurtri et emporté. Enfin, la masse était détachée de la plinthe. Ces diverses pièces furent recollées avec une sorte de ciment grisâtre, lequel servit encore à boucher quelques petites lacunes sur les bords des cassures; travail facile, qui a été exécuté médiocrement, par un homme sans goût et de peu d'expérience. Cependant il restait, près de la cassure du jarret gauche, un vide assez grand, résultant de la disparition d'un éclat. Le fragment de marbre qu'on y rajusta toujours

avec l'aide du ciment grisâtre) doit être moderne : le grain en est un peu différent de celui du reste de la statue, et le poli de la surface n'en est pas le même ; on y voit des traces de râpe, comme il ne s'en trouve nulle part ailleurs. C'est donc un morceau qui fut taillé exprès pour remplir cette place, et c'est le seul morceau moderne qui soit entré dans la restauration[1]. Nulle tentative n'a été faite pour rendre à la figure une tête, ni un bras droit, ni une main gauche ; les trois cassures du cou, du biceps droit et du poignet gauche sont anciennes et n'ont pas subi la moindre atteinte, en vue d'une de ces restitutions sacrilèges et vaines, à la mode d'autrefois.

La statue est taillée dans un marbre à grain très fin, que je crois italien et probablement de Carrare[2]. Elle mesure, en son état actuel, 1^m37, plinthe comprise ; celle-ci ayant une hauteur de 0^m075[3], il reste, pour la figure seule, 1^m295, ce qui conduit, avec la tête et une coiffure relevée un peu, à une hauteur totale atteignant, voire pouvant dépasser 1^m50. Ce sont exactement les proportions « petite nature » de la *Vénus de Médicis*.

* * *

Devant une femme vêtue d'une peau de lion et posant la main sur une massue, les antiquaires de jadis eussent été embarrassés pour choisir entre les noms d'Iole, Déjanire, Omphale, etc., parce qu'il leur semblait que toutes les femmes aimées d'Héraclès avaient également pu se revêtir et s'armer, par jeu, de la dépouille néméenne et du formidable gourdin.

1. On a soupçonné que la partie cassée de la jambe droite (entre le genou et le cou-de-pied) était aussi une restauration moderne. Je ne le crois pas. J'ai observé sur cette partie, à l'endroit où les deux mollets se touchent presque, un défaut très léger, à peine sensible, du poli de la surface, qui m'a paru venir de la gêne éprouvée par le sculpteur à cet endroit où un intervalle de trois ou quatre millimètres à peine sépare les deux jambes. Il est évident qu'une telle gêne n'eût pas existé pour le restaurateur, travaillant cette partie comme une pièce isolée, et il serait bien surprenant alors que le léger manque de poli se fût rencontré juste à cette place. La raison pour quoi on a soupçonné ce bas de jambe d'être moderne, c'est qu'il a, surtout par derrière, un aspect brillant et neuf. Mais il faut noter, d'abord, qu'il n'a pas du tout cet aspect par devant. Puis il paraît probable que toute la statue, suivant une habitude trop fréquente chez les marchands italiens, a été énergiquement lavée et frottée.

2. On a pensé à du pentélique. Il faut être en garde contre les rapides et faciles affirmations en ce sujet, où les géologues eux-mêmes peuvent se tromper (cf. là-dessus une note défiante et édifiante de Benndorf : *Wien. Jahreshefte*, VI, 1903, p. 8, note 14).

3. Les autres dimensions de la plinthe sont les suivantes : sa longueur est de 0^m345 par devant, 0^m34 par derrière, 0^m327 sur les deux côtés.



Fig. 1. — Groupe d'Héraclès et Omphale.

Marbre. — Musée de Naples

Nous sommes aujourd'hui mieux fixés, et nous devons, sans discussion et même sans phrases, nommer ici Omphale.

La légende[1] faisait d'elle une reine au pays lydien, menant à Sardes, dans sa cour orientale, une vie de luxe et de mollesse, en parfait contraste avec la rude vie du rude Héraclès. Celui-ci, vendu comme esclave sur ordre de l'oracle de Delphes en expiation d'un meurtre, arrive chez Omphale, parmi ces femmes, au milieu de cette cour dont tous les usages lui sont étrangers et contredisent son passé : c'est un gros ours jeté dans une jolie volière dorée. Et commencent alors autour de lui et sur lui les amusements de ces oiselles de harem, que le spirituel Ovide nous a décrits deux fois[2], y prenant, lui aussi, son amusement : on essaie de fragiles colliers à ce cou qui n'avait pas plié sous le poids du monde ! ses cheveux, qui ne connaissaient pas le peigne, connaissent maintenant les parfums et les perles ! il tient ouverte, nous devinons avec quelle grâce, l'ombrelle dorée d'Omphale ! ses grands pieds font éclater les fines chaussures ! ses vastes mains s'embarrassent dans les délicates corbeilles à laine ! on lui met les robes les plus légères, les plus brillantes, qu'il fait craquer, et à travers lesquelles apparaissent ses jambes velues, *densis aspera crura pilis !* Bref, le dompteur de monstres n'est plus que l'esclave d'une femme, et il est devenu femme lui-même par ses vêtements, sa parure, son genre de vie ; mais il a beau faire, le souvenir de ses grands travaux est attaché à sa personne, il ne peut pas ne pas rester le dompteur de monstres, et le déguisement folâtre qu'il impose extérieurement à sa vraie nature n'aboutit qu'à provoquer un énorme rire.

C'est bien là ce que voulaient les Grecs. Le poète Ion, de Chios, contemporain de Sophocle, était l'auteur d'un drame satyrique, intitulé *Omphale*, où le chœur de Satyres habituel était remplacé par un chœur de femmes lydiennes jouant du luth. Or, la spécialité du drame satyrique est de représenter les héros dans une situation bouffonne, et on ne saurait douter que le drame d'Ion, aujourd'hui perdu, ne montrât justement Héraclès à la cour d'Omphale, entouré de Lydiennes, s'efforçant avec lourdeur à contrefaire leurs gentillesses, et soulevant par ses efforts

1. Je ne m'occupe pas des origines de cette légende, ni des variantes qu'y ont apportées les mythographes ; je la prends telle que l'avaient faite les poètes et les artistes de la Grèce, et telle que la connaissait en général le public grec, à la fin de l'hellénisme.

2. *Héroïdes*, IX, 53 sqq. ; *Fastes*, II, 305 sqq.



mêmes le rire bruyant des spectateurs. — Ce qui n'était, au v[e] siècle, qu'une grosse bouffonnerie a été plus tard repris, par les poètes alexandrins, dans l'esprit nouveau de la littérature hellénistique, comme une amusante et galante aventure, source de menues inventions raffinées, de jolies oppositions cherchées autour du motif principal qui est l'échange complet des vêtements et attributs entre le héros et la reine de Lydie. Car Omphale, désormais, sera toujours affublée de la peau de lion et de la massue[1]; mais, si elle est la plus qualifiée des femmes qui s'amusent d'Héraclès, elle n'est pas seule à s'amuser de lui, et l'essentiel de l'histoire ne cesse pas d'être ce pauvre héros, moins grotesque peut-être qu'autrefois, mais plus pitoyable, passé de l'esclavage à la servilité, tombé du haut de son héroïsme dans des mollesses et des fadeurs qui le ridiculisent.

Les peintres hellénistiques ont suivi la voie qu'avaient tracée les littérateurs. Ils se sont complu à ce sujet d'Héraclès et Omphale, et l'ont traité suivant le même esprit que nous venons d'expliquer. Écoutons Lucien : « ... Ce sera comme Héraclès en Lydie. Tu dois bien avoir vu quelque tableau représentant ce héros en esclave d'Omphale, chargé de parures qui ne sont pas du tout faites pour lui, et elle enveloppée de la peau de lion et tenant en main la massue, comme si elle était Héraclès, tandis que lui, dans des robes de pourpre et de safran, il file la laine et reçoit d'Omphale des coups de pantoufle. Spectacle honteux que de voir un tel vêtement si étranger et si mal approprié à un tel corps, et que de voir abaissée indignement au niveau de la femme cette virilité de demi-dieu[2] ! » Plutarque dit de son côté : « Il y en a qui s'amusent, et ils ont tort, à peindre Héraclès, à la cour d'Omphale, vêtu d'une robe de safran, s'abandonnant aux servantes lydiennes, afin de se faire éventer, de se faire coiffer...[3] ». Et ailleurs, comparant à Omphale Cléopâtre pour la manière dont elle avait su griser le Romain Antoine et le dompter et l'asservir, Plutarque dit encore : « ... Comme dans les tableaux, nous voyons Omphale ayant pris la massue d'Héraclès et revêtu sa peau de lion...[4] ».

Ces textes, en même temps qu'ils témoignent de l'esprit suivant

1. Cf. Ovide, *Fastes*, II, 325 :

Ipsa capit clavamque gravem spoliumque leonis.

2. Lucien, *Quomodo historia conscribenda sit*, 10.
3. Plutarque, *An seni respublica gerenda sit*, 4, 6.
4. Plutarque, *Demetrii cum Antonio comparatio*, 3, 2.

lequel avaient été exécutées les peintures hellénistiques représentant Héraclès et Omphale, attestent aussi que lesdites peintures étaient nombreuses, banales, et que le sujet en était connu de tout le monde. Voilà qui fut confirmé exactement par les découvertes de Pompéi : on a retrouvé là une série de tableaux inspirés de cette légende[1], un peu différents pour les détails du thème traité, mais identiques pour l'esprit, et cet esprit est celui-là même que nous venons de signaler[2]. Le plus célèbre de ces tableaux décorait le triclinium de la *casa di Marco Lucrezio*[3]. Au centre et au premier plan, on voit *Héraclès* debout, dépassant de toute la tête ceux qui l'entourent, fort et d'allure puissante, mais ivre et ridicule. Il est couronné de vigne, il tient à la main le thyrse habituel à Dionysos, et il s'appuie chancelant sur les épaules de *Priape*, cependant qu'un *Éros* lui joue de la double flûte dans une oreille et qu'une femme avec son tambourin lui assourdit l'autre oreille. Deux *Éros* encore jouent autour de lui, et des femmes le regardent ; et lui, il étale à son doigt une bague, à ses chevilles des bracelets d'or, à ses pieds des chaussures brodées, et surtout il est à moitié enveloppé d'une superbe robe de pourpre doublée de bleu, dont la splendeur fait avec sa brune peau hâlée un risible contraste[4]. *Omphale* assiste silencieuse à cette bruyante mascarade ; elle est à droite du tableau, appuyée sur la massue et portant par dessus une fine robe la peau de lion : sa beauté, opulente, épanouie, jouit avec tranquillité de son triomphe. Mais il est évident que le personnage principal, cette fois comme auparavant, est toujours Héraclès ; c'est vers lui que les regards de tous convergent, c'est par rapport à lui que se déterminent tous les moindres détails de la composition, et l'idée maîtresse du sujet consiste toujours à représenter le héros avili, ridiculisé, tel précisément que Lucien s'indignait de le voir.

1. Cf. Helbig, *Wandgemælde Campaniens*, p. 229 sqq., n[os] 1136-1140 (sans compter les têtes ou bustes d'Omphale associés à des têtes ou bustes d'Héraclès).

2. M. Sieveking (art. *Omphale*, c. 888, dans le Roscher's *Lexicon*) établit une distinction qui ne me paraît pas juste entre l'esprit des peintures hellénistiques connues par les textes et l'esprit des tableaux de Pompéi. Plutarque, dans le second des passages cités de lui, mentionne vaguement « des tableaux » où Omphale a pris la peau de lion et la massue d'Héraclès : c'est ainsi que nous la voyons à Pompéi. Dans l'autre passage, il décrit d'une façon plus précise un tableau, lequel ne me semble pas différer essentiellement de celui de la *casa di Lucrezio*.

3. Cf. Ruesch, *Guida del museo di Napoli*, n° 1319 ; Herrmann-Bruckmann, *Denkmæler d. Malerei*, p. 75-77, pl. 59-60 et pl. coloriée III.

4. Ici s'appliquent excellemment les mots de Lucien, dans le passage cité tout à l'heure : « ... chargé de parures qui ne sont pas du tout faites pour lui... ».

Le souvenir d'un autre tableau, qui devait être célèbre, s'est transmis jusqu'à nous dans la belle mosaïque découverte au xviiie siècle à Porto



Fig. 2. — Omphale, sur un double hermès d'Héraclès et Omphale.

Marbre. — Copenhague, Musée national.

d'Anzio et conservée à Rome, au Musée du Capitole [1]; elle nous montre

1. Cf. Helbig, *Führer in Rom*, 2e éd., I, 422. M. Sieveking (*loc. laud.*, c. 889) est d'avis, comme M. Helbig, que cette mosaïque doit dériver directement d'une peinture de l'époque hellénistique.

Héraclès assis, filant la laine, ayant près de lui la massue, évocatrice de ses labeurs passés; on cherche des yeux Omphale, elle n'est pas là, mais à sa place il y a des *Éros* qui s'amusent à lier un lion, et le lion se laisse lier aussi docilement qu'Héraclès s'est laissé asservir. — C'est encore une peinture qui doit avoir fourni le motif du décor en relief que l'on retrouve, avec quelques différences dans les détails, sur trois poteries d'Arezzo : un cratère au Louvre, un autre vase à Boston et un fragment à Dresde [1]. Il s'agit d'une sorte de triomphe d'*Héraclès* et d'*Omphale*, chacun sur un char, Héraclès en longs vêtements de femme, et Omphale presque nue, ayant la peau de lion et la massue. Des Centaures aux bras liés derrière le dos traînent les chars; celui d'Omphale est suivi par des jeunes gens, et inversement la suite d'Héraclès se compose de femmes, tenant une ombrelle, portant une corbeille, jouant de la lyre.

* * *

En insistant sur ces peintures hellénistiques, comme je viens de le faire, je crois avoir marqué d'avance la principale raison pour quoi, en face de tableaux si nombreux, les sculptures au contraire sont si rares. Le motif traditionnel étant de montrer Héraclès pris tout entier, corps et âme, par les délices de la cour lydienne, cela imposait un certain déploiement de personnel, une certaine mise en scène, avec des robes, des bijoux, des ornements, où l'art du peintre s'égayait à l'aise; mais ces accessoires disparaissaient pour le statuaire, il ne pouvait que mettre face à face les deux héros de la fable, concentrer la pensée sur leur amour et sur les faiblesses que cet amour entraîne chez Héraclès : du coup, l'intérêt du sujet se trouvait légèrement déplacé, étant ramené désormais au seul côté psychologique et moral. Déplacement qui nous paraît naturel à nous modernes, et que nous préférons même, tandis que les anciens semblent jusqu'au bout avoir préféré en général la forme première de la légende, où s'étale un besoin de large bouffonnerie. Pour cette cause donc, les sculptures inspirées de la légende d'Omphale sont peu fréquentes; on n'en

1. Pour le cratère du Louvre, cf. Rayet-Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 357, fig. 131 (mauvaise gravure); pour les trois objets ensemble, cf. Sieveking, *loc. laud.*, c. 893-896, avec bonne reproduction du vase de Boston, c. 897-898.



trouve aucune mentionnée dans les textes littéraires, et il faut avoir parcouru tous les musées d'Europe pour en réunir trois ou quatre[1].

Citons d'abord un groupe en marbre (fig. 1), de l'ancienne collection Farnèse, à présent au musée de Naples[2]. A droite, *Héraclès*, vêtu de la fine robe d'Omphale, les cheveux serrés d'un linge lui retombant mollement sur la nuque, tient dans sa main droite le fuseau, emblème de l'esclavage où l'a réduit l'amour; à gauche, *Omphale*, s'appuyant sur la massue, ayant la peau de lion nouée aux épaules, le mufle de la bête lui couvrant l'arrière de la chevelure, regarde Héraclès, se penche, lui sourit, lui flatte de sa main l'épaule, comme pour le faire sourire à son tour, lui ôter son air fermé et hostile, l'air d'un homme qui se sent faible et lâche et qui sait que rien n'y fera, car il ne s'appartient plus. Quelle différence avec l'*Héraclès* du tableau pompéien décrit ci-dessus, et avec celui de ces autres peintures qui excitaient l'indignation de Plutarque et de Lucien[3]. Le groupe est une copie, exécutée sans grande délicatesse, d'après un original hellénistique, lequel pouvait dater du Ier siècle av. J.-C. Une seconde copie, meilleure mais réduite aujourd'hui à la seule figure d'*Héraclès*, se trouve à Copenhague, dans la glyptothèque Ny Carlsberg[4].

1. Il n'y en a pas une seule au Louvre, pas une à Rome, pas une à Berlin. Je ne parle ici que des œuvres de statuaire ayant quelque importance, je ne parle pas des bas-reliefs. Mais ceux-ci mêmes (pour ne pas les omettre tout à fait) sont extrêmement rares. A Londres, on trouve un [illegible] un relief de *puteal* peu décent, paraît-il, où l'on voit *Héraclès*, en robe de femme, saisissant par le bras *Omphale*, dont la peau de lion qui lui servait de vêtement tombe à terre (cf. Smith, *Catalogue of sculpt. of Brit. Mus.*, III, 2451). A Paris, au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, une patère d'argent du Trésor de Berthouville montre *Omphale* dormant sur la peau de lion, sa tête contre la massue, avec trois *Éros* qui jouent près d'elle (cf. Chabouillet, *Catalogue des camées*, etc., p. 446, n° 2820; Babelon, *Guide illustré*, p. 354, n° 20; c'est M. Sieveking, [illegible] qui a identifié avec Omphale le personnage en qui Chabouillet voyait une Bacchante et M. Babelon Ariadne); mais ce petit relief ne serait-il pas inspiré lui-même de quelque peinture hellénistique? Et c'est tout, ou du moins il ne reste, après cela, qu'un fretin insignifiant et comme nombre et comme intérêt. — Les petits bronzes sont aussi fort rares et peuvent être passés sous silence dans la présente étude (cf. Longpérier, *Bronzes antiques du Louvre*, 570 = S. Reinach, *Répert. de la stat.*, II, [illegible] et 571; Babelon-Blanchet, *Bronzes antiques de la Bibl. nation.*, p. 249, n° 597).

2. Cf. Ruesch, *Guida del museo di Napoli*, 299. Hauteur du groupe, 1m,67. Principales restaurations : pour *Omphale*, le bas des deux jambes à partir du genou, le bras droit avec la massue (restaurations exactes); pour *Héraclès*, les deux pieds avec la partie inférieure du tronc d'arbre qui sert de support, le bras gauche avec la quenouille (restaurations inexactes : ce qu'on a pris pour le haut d'un tronc d'arbre était le reste d'une corbeille à laine; d'autre part, le bras gauche était abaissé et la main relevait un coin du vêtement).

3. On remarquera qu'*Omphale* a les épaules presque à la hauteur de celles d'*Héraclès* : si elle redressait le corps et la tête, elle aurait sensiblement la même taille. Cette invraisemblance n'est pas choquante, en raison sans doute des faibles dimensions du groupe.

4. Cf. *Bullettino dell' Instituto*, 1867, p. 137 (Benndorf); Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen ant.*

Voilà donc un petit groupe d'*Héraclès et Omphale* dont l'invention eut quelque succès (puisqu'il fut plusieurs fois copié); c'est le seul qui nous soit connu[1].

Une fois enrichie de ce motif nouveau, la statuaire grecque a pu avoir l'idée de le dédoubler, c'est-à-dire de représenter Héraclès seul et Omphale seule, mais gardant chacun les attributs qui faisaient reconnaître en l'un le jouet d'Omphale, en l'autre la triomphatrice d'Héraclès. Sur ce point aussi, la peinture avait ouvert la voie : est-ce que, dans ce tableau d'où dérive la mosaïque du Capitole, on ne voyait pas Héraclès seul filant la laine ? et ne voyait-on pas pareillement, dans la peinture dont nous avons supposé que s'était inspiré le décorateur de la patère de Berthouville, Omphale seule, dormant sur la peau de lion, avec la massue pour oreiller ? Le dédoublement eut lieu, en effet. A Copenhague, à la glyptothèque Ny Carlsberg, existe une grande statue, qui provient de la villa Borghèse[2]; elle représente *Héraclès* sous les vêtements d'Omphale, très pareil à l'*Héraclès* du groupe de Naples, relevant, comme ce dernier, de la main gauche les plis de sa robe : mais cette fois il est seul, sans Omphale; c'est un Héraclès *chez* Omphale, non pas *avec* Omphale[3]. Et voici, résultat

Skulpt., 151 ; Arndt, *Glyptoth. Ny Carlsberg*, p. 176, pl. 127. Cet *Héraclès* de Ny Carlsberg mesure 1m07 de hauteur; le groupe dont il faisait partie avait donc exactement les mêmes dimensions que le groupe de Naples : c'était probablement celles de l'original aussi.

1. M. Sieveking (*loc. laud.*, c. 890) considère comme ayant appartenu à un groupe analogue la petite tête d'*Héraclès*, provenant de Nicée et conservée aujourd'hui à l'Albertinum de Dresde (cf. Arndt-Amelung, *Einzelaufn.*, 743-744; *Arch. Anzeiger*, 1898, p. 54-55, nº 4 (Treu). Cette tête, qui mesure 0m105 de hauteur, vient certainement d'un *Héraclès* en costume féminin, ainsi que le prouve la coiffure toute féminine dont sa tête est couverte : une sorte de foulard noué, analogue à celui que porte la « *Methé* » de Munich (cf. Furtwængler, *Beschreibung d. Glyptothek*, 2e éd., 246 ; Brunn-Bruckmann, *Denkmæler gr. und röm. Sculptur*, 125), et aussi l'*Aphrodite* Loubat à Délos (cf. *Bull. corr. hell.*, XXX, 1906, pl. 13-16), et encore diverses terres cuites de Tanagra (cf. entre autres, *2e Coll. Lécuyer*, pl. 51, p. 45). C'est donc un Héraclès chez Omphale, et la tristesse amère qui se lit sur son visage achève de le démontrer; mais rien ne prouve que ce soit un Héraclès *avec* Omphale, et que la statuette ait fait partie d'un groupe. Elle rentre peut-être dans la série des *Héraclès* isolés, dont nous allons parler en second lieu. L'hypothèse de M. Sieveking demeure possible, rien de plus.

2. Cf. S. Reinach, *Répertoire stat.*, I (*Clarac de poche*), p. 475, 2 ; Arndt, *Glyptoth. Ny Carlsberg*, p. 175, pl. 126. Hauteur de la statue, 2 mètres. Plusieurs restaurations importantes : notamment tout le bras droit avec l'épaule, et probablement la tête.

3. M. Sieveking (*loc. laud.*, c. 890) estime que la statue doit provenir d'un groupe analogue à celui de Naples : cela n'est pas vraisemblable, puisqu'il n'y a pas trace d'un contact quelconque avec une seconde figure. M. Arndt (*loc. laud.*) met en doute l'identification avec Héraclès et dit que « l'on pourrait songer, par exemple, à une figuration d'Aphroditos, divinité chypriote qui, sous l'aspect d'un homme barbu, avec les parties sexuelles d'un homme, mais portant un vêtement de femme, était l'objet d'un culte très répandu en Asie Mineure » ; mais ne suffit-il pas d'une comparaison avec le vêtement et le geste de l'*Héraclès* du groupe de Naples, pour être convaincu que la figure représente

inverse du dédoublement en question, faisant un juste pendant à cet Héraclès seul, sans Omphale, une Omphale seule, sans Héraclès, — c'est la statue que nous publions aujourd'hui.

* * *

Elle est unique jusqu'à présent dans l'art grec. Je ne veux pas dire seulement qu'elle nous apporte un type d'Omphale nouveau, mais qu'elle est neuve par le fait même de représenter Omphale. N'y avait-il donc pas jusqu'ici de statues d'Omphale? Non, quelque étrange que cela puisse paraître, il n'y en avait pas. On trouve cependant deux statues mentionnées



a *c*

FIG. 3. — INTAILLES ANTIQUES REPRÉSENTANT OMPHALE.

sous ce nom, l'une au Vatican et l'autre à Saint-Pétersbourg. La première est une femme nue, tenant le long de son bras gauche une massue, la tête et le dos couverts par la peau de lion qui se noue par devant sur sa poitrine[1]: la seconde, très restaurée, est une femme drapée à partir de la poitrine jusqu'aux pieds, la tête couverte de la peau de lion, portant sur l'épaule droite la massue[2]. Mais l'une et l'autre sont des portraits et représentent en réalité des dames romaines. Or, quand Nattier, chargé de reproduire les traits de telle princesse de la cour de Versailles, la posait

sûrement Héraclès? Ni M. Arndt ni M. Sieveking ne paraissent avoir pensé à l'hypothèse d'un Héraclès seul, qui est de beaucoup la plus acceptable. — Je rappelle que la petite tête conservée à Dresde pourrait aussi provenir d'une statuette représentant Héraclès seul *chez* Omphale (cf. ci-dessus, p. [illegible], note 1).

1. Cf. Clarac, *Musée de sculpt.*, pl. 96[illegible], n° 2484 = S. Reinach, *Répert. stat.*, I, p. [illegible]. La statue n'est pas exposée au Musée du Vatican; on suppose qu'elle est dans les magasins.

2. Trouvée à Ostie, autrefois dans la collection Campana. Cf. S. Reinach, *Répert. stat.*, II, p. [illegible].

3. La statue du Vatican passait jadis pour le portrait de l'impératrice Julia Domna.

par exemple sur un amas de nuées avec un paon s'étalant auprès d'elle, ou bien la montrait passant légère avec un carquois au dos et une flèche à la main, ce n'était pourtant pas de Junon ou de Diane que le peintre faisait une nouvelle image : pareillement, donner à une dame romaine les signes extérieurs d'Omphale, ce n'était pas faire une Omphale [1].

Les deux héliogravures et les deux photogravures jointes à cet article donnent de la nouvelle statue une vue complète et précise qui nous dispense de la décrire avec un trop grand détail. Omphale est debout, immobile, le poids du corps portant sur la jambe droite, la gauche ployée et le pied levé, n'adhérant plus au sol que par le dessous des orteils [2]. Elle a pour tout vêtement la peau de lion, dont les pattes de devant sont nouées sur l'épaule droite, le nœud bien au milieu de l'épaule, les deux extrémités retombant symétriquement, l'une devant, l'autre derrière ; le reste de la peau est, en conséquence, rejeté de façon à couvrir l'épaule gauche, le bras et le flanc gauches ; la tête, qui aurait pu pendre par derrière, en est ramenée par devant et couvre toute la moitié gauche de la poitrine [3]. A droite, posée à terre verticalement le long de sa jambe, Omphale avait l'énorme massue noueuse [4] ; elle appuyait dessus sa main légèrement, et

1. La même observation doit être appliquée aux bustes. Le meilleur de ces bustes (encore n'est-il pas très bon) est fourni par un hermès double, au musée de Copenhague, lequel sur son autre face représente *Heraclès*. Il semble que l'une et l'autre tête offrent une intention de portrait : cette opinion a été exprimée par M. Sieveking (*loc. laud.*, c. 890), et je la crois juste. La tête d'*Omphale* de cet hermès (fig. 2) ne serait donc aussi qu'une dame romaine en Omphale. — Il faut ajouter d'ailleurs que plusieurs bustes dénommés « Omphale » sont des bustes d'Héraclès jeune et imberbe, à qui le restaurateur, suivant une idée préconçue, a communiqué un air féminin. Tel est le cas d'un buste du Louvre, dit « Omphale » parce qu'il est coiffé de la peau de lion (cf. *Catal. sommaire des marbres*, 378). M. Sieveking (*loc. laud.*, c. 892, note) y a reconnu un *Héraclès*, « qui n'est devenu femme qu'après et par sa restauration » ; M. S. Reinach, qui avait d'abord contesté l'affirmation de M. Sieveking et avait publié le buste comme représentant Omphale ou Iole (*Recueil de têtes*, p. 154, pl. 193), a reconnu depuis (cf. *Rev. arch.*, 1908, II, p. 112) qu'il s'était trompé et qu'il n'y a pas d'Omphale au Louvre. — Une critique attentive des rares bustes actuellement étiquetés « Omphale » dans nos musées aboutirait sûrement à en réduire encore le très petit nombre, parce qu'elle y ferait reconnaître soit des Heraclès, soit des portraits. Je ne veux pourtant pas aller à l'extrême et insinuer qu'il n'y a pas de buste représentant vraiment Omphale. Puisque la peinture a plus d'une fois associé la tête d'Heraclès à celle d'Omphale (on en a retrouvé plusieurs exemples à Pompéi), la sculpture a dû sûrement faire de même.

2. Sous la plante du pied existe un support étroit, d'un travail soigné, aux angles émoussés ; il n'occupe pas toute la longueur de la plante, mais laisse le talon libre.

3. Une partie de la queue du lion qui descend tout le long de la jambe gauche est brisée et a disparu ; brisée aussi, la patte postérieure droite.

4. Les dimensions actuelles de la massue sont les suivantes : hauteur, 0m56 ; circonférence en bas, au plus large, 0m42 ; circonférence en haut, au plus étroit, 0m22. L'extrémité supérieure est brisée ; au dessus de la cassure, on observe sur la cuisse, jusqu'à une hauteur de 0m12 à 0m13, une partie



son bras replié rejetait un peu le coude en arrière : cela résulte clairement de la direction donnée à la partie du bras conservée au dessous de l'épaule. La main gauche, passablement relevée puisque le bras est plié à angle aigu, tenait assurément quelque chose : d'autre part, la tête, en vertu de la contraction du muscle sterno-cléido-mastoïdien droit, était tournée vers la gauche, très probablement vers l'objet que présentait la main gauche. Quel objet ? Il semble que ce devait être un miroir : et je crois avoir trouvé la confirmation de cette hypothèse dans ces vers d'Ovide, relatifs à Omphale :

O pudor ! hirsuti costas exuta leonis
    Aspera texerunt vellera molle latus.
. . . .
Instruxitque manum clava domitrice ferarum,
    Vidit et in speculo conjugis arma sui [1]

Cette statue est une œuvre charmante et délicieuse. Le travail en est d'une fraîcheur qui ne permet pas de douter que nous ayons devant nous un original, non une copie. Le cou joli, mince et fin, a deux plis de chair horizontaux, entre lesquels est tiré un troisième trait, plus léger et moins allongé. Le sein, dans ses contours supérieurs, est d'une plénitude parfaite. Le ventre a été modelé avec la plus délectable saveur, et la courbe large de la hanche droite est comme chargée de volupté. La peau de lion a été exécutée avec une surprenante dextérité : il n'y a qu'à admirer ses plis souples, mous et pesants, l'opposition si juste entre le côté velu et le côté lisse, le joli travail consistant à jeter de fines lignes courtes dans tous les sens pour figurer les poils, et l'habileté supérieure avec laquelle l'artiste, grâce à un simple retroussis de cette peau, a su nous montrer sur la poitrine par exemple, à côté de la tendre chair féminine et de ce beau sein gonflé, le cuir solide et frais, puis la broussaille d'égratignures

légèrement râpée, avec deux encoches très petites ; cela indique certainement jusqu'où montait la poignée de la massue.

1. *Heroid.*, IX, 111-118. On remarquera que ce dernier trait, dans le développement des griefs de Déjanire (c'est elle qui est censée écrire à Hercule), est un peu inattendu et n'ajoute rien à ce qui précède. On croirait qu'Ovide avait ici sous les yeux ou dans la mémoire quelque œuvre de sculpture ou de peinture qui représentait Omphale se mirant, et qu'il l'a simplement décrite. — Pour notre statue, dans l'hypothèse du miroir, doit-on supposer qu'Omphale était en train de se mirer, ou que, s'étant mirée, elle relevait les yeux, en souriant d'aise ? Rien ne nous permet de choisir entre ces deux possibilités.

des poils emmêlés, puis les grosses mèches épaisses de la crinière léonine. — Mais, à la fin, l'habileté apparaît peut-être trop, et l'on découvre un peu d'artifice. Pourquoi l'une des pattes postérieures de la bête, au lieu de rester abandonnée à son poids et de tomber naturellement, est-elle ramenée et remontée par devant sur la cuisse gauche? Artifice évidemment, qui n'a d'autre cause que le désir de mettre là une saillie imprévue[1]. Pourquoi la queue, au lieu de descendre droit, se détourne-t-elle tout à coup, comme pour suivre le mouvement de la jambe ployée? Artifice encore, dû sans doute à l'envie de produire quelque heureuse combinaison de lignes. Et voici un dernier artifice, plus subtil, dans la manière dont est drapée la peau de lion sur le corps : elle est jetée en double, et elle est double en effet, je veux dire qu'une seule peau ne suffirait pas pour donner, telles qu'elles sont présentées, les deux épaisseurs qu'on voit sur le dos et le flanc droit. Ce n'est plus la farouche dépouille néméenne, c'est une fourrure arrangée (joliment!) et dont la tête même ne va pas sans un peu de factice. J'aurai épuisé la série de mes pointilleuses critiques, en observant qu'il y a çà et là, dans le rendu des nus, un soupçon de sécheresse; les muscles du mollet droit donnent une impression de raideur; l'attache du sein droit, par dessous, n'a peut-être pas tout le moelleux désirable, et les fesses aussi sont d'un dessin un peu dur : elles ont, si je puis dire, quelque chose d'éphébique[2].



Fig. 4. — Omphale,
sculpture française du XVIIIe siècle.
Marbre. — Auteur inconnu.
Paris, Musée du Louvre

Cet examen fini, livrons-nous sans résistance à la séduction prenante

1. Quelque chose d'analogue existe dans le groupe de Naples, où une partie de la peau de lion est ramenée aussi par devant la cuisse gauche d'Omphale; mais il n'y a là nulle invraisemblance, cette partie se trouvant serrée entre les jambes et donc maintenue en place.

2. Au-dessus du genou droit, on pourrait croire à une saillie des muscles analogue à celle qui se remarque dans les statues de type athlétique. Mais non : il n'y a là qu'un très léger renflement, tout à fait normal eu égard à l'attitude de la jambe; seulement, juste à cette place, il s'est trouvé que le marbre offrait une tache sombre, par quoi le modelé a pris cet accent excessif et inattendu.



STATUE D'OMPHALE

Marbre. — Paris, Collection privée.

qui émane de ce corps jeune, frais, délicat, près duquel se dresse, par un raffiné contraste, la massue rugueuse, formidable, écrasante. L'œuvre est pleine de charme, elle est charmante jusqu'en ses petits défauts : la patte léonine sur la cuisse, dont nous venons de dire l'invraisemblance, ne paraît-elle pas s'appliquer avec douceur, griffes rentrées, pour une amoureuse caresse ?... Nous pouvons bien citer ici Ovide encore, racontant la visite que lui fit, un après-midi d'été, son amie Corinna :

...Ut stetit ante oculos posito velamine nostros,
In toto nusquam corpore menda fuit.
Quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam iuvenale femur![1]

Oui, l'œuvre est vraiment séduisante et jolie, une des plus jolies sans doute qu'ait produites l'art néo-attique, au Ier siècle av. J.-C.

Pour retrouver sous des traits aussi aimables l'ensorceleuse d'Héraclès, il faut nous adresser aux pierres gravées. Il y en a beaucoup (sans même compter les faux modernes) et de plusieurs types. Le plus ravissant (fig. 3, *a*, *b*) représente Omphale de profil, marchant soit vers la droite soit vers la gauche, les épaules chargées d'une ample peau de lion dont le mufle lui pend sur le dos, tenant à deux mains sur son épaule la forte massue, et inclinant doucement la tête comme si elle suivait un vague rêve intérieur[2]. On a dit[3] qu'il n'était pas nécessaire de supposer derrière ces intailles ou camées[4] une œuvre de statuaire qui aurait été leur com-

1. Ovide, *Amours*, I, 5, v. 17-22.

2. J'ai fait reproduire ici, en les grandissant, trois pierres tirées [illegible] de Furtwängler, *die antiken Gemmen* : *a* (= F., pl. 57, 17; haut. réelle, 0m,023) est à Saint-Pétersbourg [illegible]; *b* (= F., pl. 25, 38; haut. réelle, 0m,019) est dans la collection Story-Maskelyne [illegible]; haut. réelle, 0m,012) est dans la collection de lord Southesk. — C'est évidemment de l'une de ces pierres du type *a* que s'est inspiré, au XVIIIe siècle, l'auteur inconnu de ce bas-relief en forme de médaillon représentant *Omphale*, lequel est exposé au Louvre, dans la salle des [illegible].

Mentionnons ici que, sur quelques monnaies lydiennes de l'époque impériale, on retrouve le type d'Omphale, très voisin de celui des pierres gravées que nous venons de citer (cf. *B. M. Catalogue of greek coins*, *Lydia*, p. 129, pl. 14, 2 : monnaie de Maeonia, époque de Marc-Aurèle; p. 247, pl. 25, 11 : monnaie de Sardes, époque des Antonins). — Le même type se rencontre encore sur un plomb athénien, trouvé à Tarente, en Italie (cf. [illegible] Postolacca).

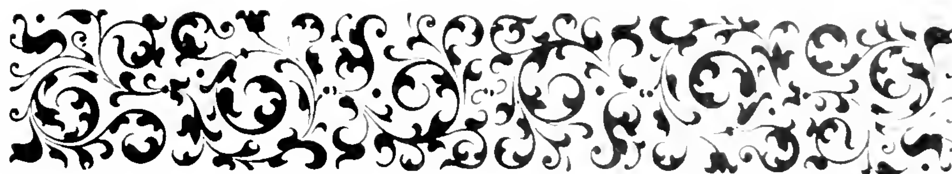
3. M. Sieveking, *loc. laud.*, c. 896.

4. Ce sont surtout des intailles; il y a cependant au moins un camée [illegible] *gems in Brit. Mus.*, 1330.

mun modèle. Non, en effet, car il me semble que le geste des deux mains posées ensemble sur la massue, devant la poitrine, convenait mal à une statue; mais je croirais volontiers à l'existence d'une peinture montrant ainsi la voluptueuse Omphale perdue dans un rêve de volupté. Un autre type me paraît plutôt pouvoir être rattaché à la statuaire (fig. 3, *c*) : il représente Omphale marchant, la jambe droite ployée, la main droite s'appuyant sur la massue posée à terre; son corps par devant est entièrement nu, la peau de lion très réduite couvrant seulement le dos et la tête, puis flottant gaiement derrière le bras gauche ramené sur la hanche. Cependant, malgré une certaine similitude due au fait que la massue est ici posée à terre, non plus portée sur l'épaule, je n'estime pas qu'on soit autorisé à établir un rapport de filiation entre cette gemme et notre statue. Le type de celle-ci reste décidément unique. Rappelons seulement que le Ier siècle av. J.-C., date que nous lui avons assignée, est aussi l'époque à laquelle sont attribuées toutes ces jolies figurations d'Omphale sur pierres fines.

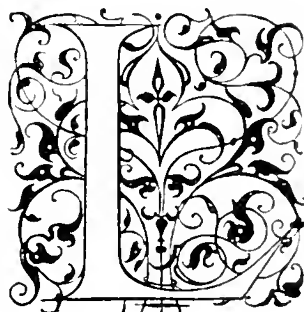
HENRI LECHAT





PROMENADES AU LOUVRE

TITIEN



L'HABITUÉ du Louvre aime à retrouver, dans le salon carré, les visages accoutumés. Ici, Titien est roi. Devant le *François Ier*, aux pommettes rondes, qui rit derrière son grand nez, le mysterieux *Jeune homme au gant* rêve dans l'ombre. En face, la *Femme à sa toilette*, rayonnante de lumière, tandis que, au-dessus de son épaule, se cache un cavalier qui semble désirer l'incognito; tout auprès, l'étrange composition allegorique où l'on a cru pouvoir reconnaitre le marquis del Guasto, et dont la puissance de séduction est telle qu'elle nous ôte le loisir d'être curieux. Il faut une sorte de violence pour interroger ces figures, tant les Venitiens sont étonnants pour endormir notre intelligence dans la volupté des yeux. Sur le panneau voisin, *le Couronnement d'épines* et surtout *la Mise au tombeau* nous font voir comment le pathétique peut être harmonieux et que la douleur devient sereine à force de beauté. Et plus loin, dans la grande galerie, de Titien encore, quelques « saintes conversations » dont *la Vierge au lapin*, une des plus précieuses merveilles de notre Louvre, des portraits d'inconnus, *les Pèlerins d'Emmaus*.

Au milieu de la foule bruyante des *Noces de Cana*, Veronese a placé un orchestre, et les musiciens, ce sont les grands peintres de Venise, Veronèse, Tintoret, Titien, Palma. Admirable symbolisme ! Ils jouent du

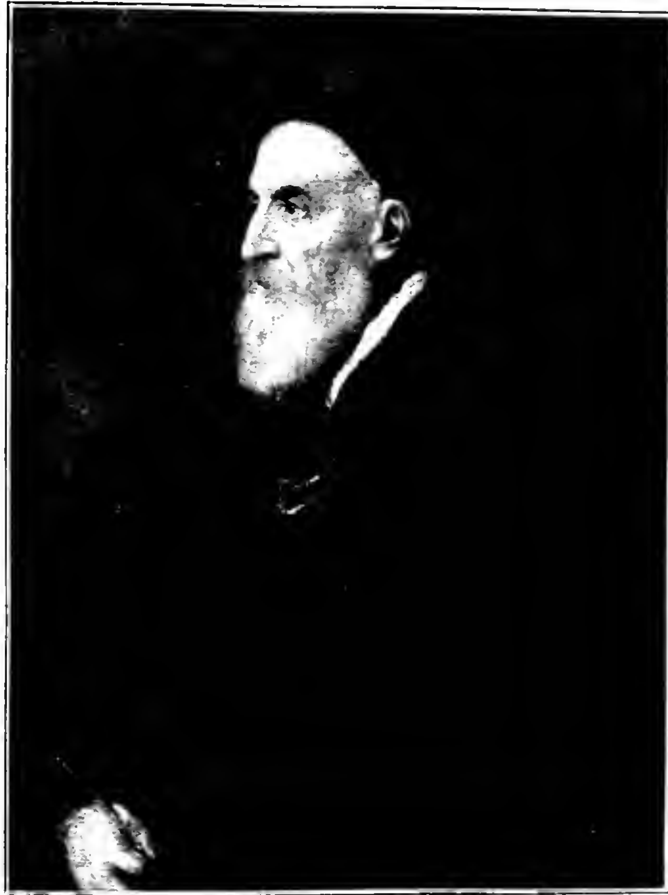
violon et du violoncelle pour les souverains d'Europe, et tous, nous continuons à faire cercle autour d'eux pour écouter avidement la musique silencieuse des couleurs.

Nos Titiens ont presque tous été exécutés entre 1525 et 1540 ; ils sont de la meilleure époque. Le peintre est alors dans toute sa force ; il s'est dégagé de la minutie des primitifs et ne s'abandonne pas encore à sa fougueuse sensualité. Sa peinture est déjà d'une maturité savoureuse ; les chairs trop blanches se sont dorées ; les cassures trop brillantes des étoffes se sont amollies et la couleur s'est mise à résonner avec plus d'amplitude et de profondeur. Plus tard, le maître vieilli a laissé son pinceau, moins sûr et plus hardi, modeler de voluptueuses nudités ou des gestes pathétiques, avec une matière plus grasse, des touches lâchées ou brutales. Entre cette sagesse et cette violence, dans ces belles années qui vont de *la Vierge des Pesaro* à *la Présentation au Temple*, voici des œuvres qui donnent à tout instant la satisfaction du parfait, car l'ardeur du tempérament y est contenue et l'on sent des forces bouillonnantes sous la beauté sereine. Il n'est pas surprenant, alors, que des portraits de personnages vulgaires ou obscurs, et des compositions banales puissent atteindre aussi profondément notre sensibilité.

La plupart de ces peintures ont été exécutées pour le marquis de Mantoue, Frédéric II de Gonzague. Elles ont été acquises entre 1523 et 1540, date de la mort du prince. Elles sont restées dans les collections du *Castello di Corte* ou du *Palazzo del T*, jusqu'au jour où, en 1627, un descendant, le protecteur de Rubens, les vendit à Charles Ier d'Angleterre, trois ans avant le pillage de Mantoue par les Impériaux. Les têtes rondes révolutionnaires du temps de Cromwell n'aimaient pas les images, sans doute, ou bien trouvaient-ils absurde de conserver des tableaux qui pouvaient se vendre fort cher ? Quoi qu'il en soit, la collection de Charles Ier fut mise aux enchères, après la mort du roi. Le fameux banquier Jabach fut l'un des principaux acquéreurs. Or la collection Jabach tout entière est entrée dans celle de France, lorsque Jabach fut obligé de liquider ses œuvres d'art et que Colbert, en bon serviteur de son roi, profita de la ruine de ce collectionneur pour enrichir à bon compte les galeries de Louis XIV[1].

1. Voir la *Revue*, t. X, p. 197 : *Everhard Jabach, collectionneur parisien*, par le Baron de Jouvenel.

Sauf pour quelques œuvres : *le Couronnement d'épines, Jupiter et Antiope*, des Vierges avec saints, les Titiens du Louvre sont donc ceux du marquis Frédéric II de Mantoue. De précieux documents tirés des archives de Mantoue nous font connaître dans quelles conditions quelques-uns de ces tableaux ont été exécutés.



PORTRAIT DE TITIEN PAR LUI-MÊME.
Madrid. Musée du Prado

. . .

C'est en 1523 que Titien paraît être entré en relation avec Frédéric de Gonzague. A cette date, Frédéric avait 23 ans et n'était encore que marquis de Mantoue. Il sera duc en 1530 seulement. Il était fils de cette Isabelle d'Este qui connut, admira et fit travailler trois générations de peintres, les plus hardies et les plus fortes personnalités de la Renaissance : Mantegna, qui cisela pour elle ses plus précieux chefs-d'œuvre ; le Vinci qui fit son portrait ; Titien enfin, à qui elle demanda, en 1534, à cinquante-six ans, de ressusciter par son art la beauté de sa jeunesse.

Le marquis avait, semble-t-il, demandé une première fois un portrait

à Titien, et le 15 août 1523, il fait savoir à Giambattista Malatesta, son agent à Venise, que ce portrait lui a beaucoup plu. Il appelle, à plusieurs reprises, le peintre « Tutiano », malgré le soin avec lequel Titien signait ses tableaux. Puis les relations paraissent avoir été interrompues pendant quatre ans. Mais en 1527, l'Arétin vint s'installer à Venise : il se lia bien vite avec Titien et posa devant lui ; après quoi il fit bénéficier son peintre et ami des utiles relations que lui valaient déjà sa plume de flagorneur et de pamphlétaire. Une première tentative fut faite sur le marquis de Mantoue : à la fin de juin 1527, il recevait la lettre suivante signée de Titien :

« Excellentissime Seigneur, je sais combien V. E. aime la peinture... Messire Pietro Aretino, ou plutôt saint Paul, étant venu ici pour prêcher les louanges de V. E., j'ai peint son portrait, et comme je sais que vous aimez un si bon serviteur pour toutes ses vertus, je vous en fais présent. Ayant aussi gardé un bon souvenir du seigneur Girolamo Adorno qui adorait le marquis de Mantoue et qui en fut qualifié gentilhomme, je vous l'offre aussi... Acceptez l'hommage du Titien, et conservez-les jusqu'à ce que je vous aie adressé une œuvre capable de vous satisfaire dans la mesure de mes forces... »

Le marquis fut très touché de cette attention ; il remercia immédiatement le peintre et l'intermédiaire. A l'Arétin il écrivait qu'il était heureux de posséder « une œuvre exécutée par des mains aussi savantes » et d'avoir sous les yeux l'image de l'Arétin et celle « d'une personne aussi aimée de lui que l'était le seigneur Hieronimo Adorno ». Il remerciait « Tuciano » de l'envoi de ces « bellissimes » tableaux, « portraits de deux personnes qui me furent et me sont très chères ». Et il lui promettait d'être désormais pour le peintre un admirateur fidèle et un protecteur actif. Titien remercia en termes chaleureux. Le grand artiste et le grand seigneur échangeaient des propos flatteurs, en hommes qui désirent ne pas en rester là.

Pourtant, l'Arétin crut devoir rappeler ses promesses au marquis de Mantoue. Le marquis comprit et enfin les commandes arrivèrent. En février 1530, Titien travaillait à une *Vierge avec sainte Catherine*, à des *Femmes au bain* et à un portrait du marquis. Les lettres de Titien sont maintenant adressées « Illustrissimo et excellentissimo signore e Padrone mio singularissimo ». Le peintre s'excuse lorsqu'il ne peut fournir assez vite les

œuvres promises et le marquis se montre généreux. En 1530, le château de Mantoue possédait donc de Titien, au moins trois portraits, dont celui



TITIEN. — PORTRAIT DE L'ARÉTIN, A 33 ANS.
Musée du Louvre

de Girolamo Adorno, et celui de l'Arétin, et l'artiste achevait un portrait du marquis en armure, une *Vierge et sainte Catherine*, des *Baigneuses*.

Mais voici qu'en août 1529 Charles-Quint débarque à Gênes. Il venait régler les affaires des États italiens et recevoir du pape, qui l'attendait à Bologne, la couronne impériale. Tous, princes et principicules, accouraient, la main tendue, à la distribution des couronnes et des terres. Charles-Quint se montrait peu; on ne pouvait guère l'atteindre que par ses ministres; le marquis de Mantoue guettait les désirs des favoris de l'empereur et, en bon Italien, il savait bien que le sûr moyen de conquérir le « barbare », c'est de lui offrir des chefs-d'œuvre d'Italie. Le génie de Titien servit donc la fortune du marquis de Mantoue, qui fut, à cette date, promu à la dignité de duc. Parmi les ministres les plus influents de l'empereur était ce commandeur Los Covos au sujet duquel Contarini, ambassadeur de Venise, écrivait à son gouvernement : « Il n'a pas pour la République [de Venise] une affection particulière, comme ne l'ont pas non plus les autres conseillers, n'étant point pensionné par elle, ainsi qu'ils le sont des autres princes ». Durant le séjour de Charles-Quint à Bologne, Los Covos, « commendador mayor », avait trouvé fort à son goût une certaine Cornelia, dame d'honneur de la comtesse Pepoli. Le duc de Mantoue prit le « commendador mayor » par ses faiblesses; de Mantoue, trois lettres partirent, l'une au sculpteur Francesco Bologna, l'autre à Titien, la troisième à la comtesse Pepoli; les artistes devaient faire le portrait de la Cornelia et la comtesse était priée de bien recevoir le peintre et de lui donner toute commodité pour peindre d'après nature la belle signora. Les artistes accourent, mais Cornelia a été malade et sa maitresse « l'a envoyée à Nivolara pour changer d'air ». Titien ne s'engage pas moins à faire le portrait : « Vous n'avez qu'à m'envoyer à Venise ce portrait qu'a fait un autre peintre de ladite Cornelia; je vous renverrai les deux en même temps et Votre Exc. n'aura qu'à les comparer pour voir combien je désire la servir en cette affaire comme en toute autre, tant que je vivrai ». Bref, Titien veut bien faire le portrait, mais il s'arrange pour l'exécuter chez lui, à Venise.

Il rentre à Venise assez souffrant; on est en juillet et il fait très chaud. Sa femme Cecilia vient de tomber malade, et, le 6 août, un agent du duc, Benedetto Aguello, écrit que Titien est inconsolable de la mort de sa femme qu'on a ensevelie la veille; « en raison des tourments que lui a donnés la maladie de sadite femme, il n'a pu travailler ni au portrait



de la signora Cornelia, ni au tableau des Femmes nues ». Et pendant deux mois, le même agent fait savoir que Titien est très souffrant. Pourtant le portrait s'achève enfin et, le 26 septembre 1530, le duc Frédéric de Gonzague peut écrire de Mantoue qu'il vient d'expédier « le portrait de la Cornelia del Si^{or} Commendador Maior ».

Les archives n'ont pas révélé l'opinion émise par Los Covos lorsqu'il reçut le portrait d'une femme dont il avait remarqué la beauté. Mais il faut croire qu'il prit goût à la peinture de Titien, car quelques années plus tard, en 1533, il fit une véritable razzia dans la collection d'Alphonse de Ferrare, et l'art du grand peintre servit une fois de plus la politique de ses protecteurs princiers.

Après Covos vint Pescaire; après Pescaire, le marquis del Guasto, et, en même temps que ses ministres et généraux, l'Empereur lui-même, Charles-Quint, voulut bénéficier du talent de Titien. Frédéric de Mantoue avait si bien fait les honneurs de son peintre que l'Empereur faillit le prendre à son service et le ravir aux Vénitiens.

Le 5 mars 1531, le duc de Mantoue remercie de l'envoi d'un *Saint Jérôme* et demande une *Madeleine* « aussi éplorée que possible » : il voudrait l'offrir au très illustre marquis del Guasto. Titien, qui vient d'être malade, se met au travail ; entre temps, le duc écrit à la marquise de Pescara qu'ayant appris son désir d'avoir une figure de Madeleine, il a immédiatement commandé à Titien de lui en peindre une « très belle, aussi éplorée que possible ». Elle est achevée en avril ; le duc est enchanté, sa mère la duchesse Isabelle trouve l'œuvre admirable. Titien en fut récompensé ; les yeux implorants de sa Madeleine obtinrent le bénéfice de Medole pour son fils, le jeune Pomponio, qui n'était qu'un enfant et que l'on destinait à l'état ecclésiastique. Aussi Titien, en père reconnaissant, travaille-t-il de plus en plus pour Frédéric. En novembre 1534, il pousse sans arrêt l'exécution de trois tableaux qu'il doit faire transporter à Mantoue, deux pour le duc, un pour la duchesse, sa mère. Entre temps, le marquis del Guasto écrit à l'Arétin : « Nous désirons avoir Titien ici, à Correggio, et si vous pouvez faire quelque chose pour qu'il vienne, cela me sera agréable » (2 nov. 1531). Avant de partir pour sa campagne contre les Turcs à la tête des troupes de Charles-Quint, il voulait que le peintre le représentât avec sa femme, Marie d'Aragon, et leur fils, sous les traits de l'Amour.

L'année suivante, Titien passa l'hiver à Mantoue, du 8 novembre 1532 au 10 mars 1533, et, quand il repartit pour Venise, il emportait un portrait de la duchesse dont il devait faire une copie. Une lettre d'Isabelle d'Este réclamait ce portrait un an après. Depuis cette époque, la correspondance de Titien et de Frédéric de Mantoue, parle d'une Madeleine, d'un portrait de l'Empereur, et de quelques autres peintures qui nous intéressent moins. La duchesse de Ferrare mourut en 1539 et Frédéric, son fils, l'année suivante. Depuis que Titien était en relation avec Mantoue, il avait adressé au duc bien des tableaux dont les suivants sont signalés par les documents :

1° Le portrait d'un personnage qui n'est pas nommé ;
2° Un portrait de Frédéric de Mantoue en armure ;
3° Deux portraits de Girolamo Adorno et de l'Arétin ;
4° Une Vierge avec sainte Catherine ;
5° Des femmes au bain, dont nous ne savons pas si elles ont été achevées ;
6° Un saint Jérôme ;
7° Trois tableaux dont le sujet n'est pas signalé.

Il avait peint, pour fournir aux largesses du duc, un portrait de Cornelia ; il avait travaillé pour le marquis del Guasto et pour Charles-Quint.

* * *

Toutes ces peintures, soigneusement conservées à Mantoue pendant un siècle furent pour la plupart vendues en 1627 à Charles Ier d'Angleterre par le duc Vincent de Gonzague. Jamais vente ne vint mieux à point. Trois ans après, Mantoue était pillée par les Impériaux et beaucoup d'œuvres d'art étaient détruites ou dispersées. Parmi les œuvres passées auparavant en Angleterre, il faut d'abord compter ces deux portraits adressés par Titien au marquis et qui commencèrent leurs relations d'art et d'amitié. Ces deux portraits, revenus de Londres à Paris, devraient être aujourd'hui au Louvre.

Ils y sont, en effet, l'un sous le nom de *Homme inconnu*, il porte le n° 472 dans le catalogue Villot ; l'autre est illustre sous le titre de *l'Homme au gant*.

Pour que notre supposition prenne quelque vraisemblance, il suffit de faire remarquer que ces deux portraits montrent cette parenté évidente qui se lit dans les œuvres nées au même moment et destinées à se présenter ensemble. Malgré la différence des modèles, ces portraits se ressemblent comme deux jumeaux. Les deux figures opposent le même teint bronzé au même fond sombre, la même chair un peu rouge au même noir un peu vert. Ils sont vêtus du même pourpoint noir, fendu par la ligne blanche de la chemise ; ils portent la même chemisette à petits plis, la même chaînette d'or ; ils ont les cheveux coupés à la même mode ; les attitudes elles-mêmes se répondent et ces deux jeunes gens, une main relevée et l'autre tombante, sont disposés de manière à se faire pendant[1].



TITIEN. — PORTRAIT DE L'ARETIN.
Londres, Collection Colnaghi.

La seule différence entre ces deux frères vient de ce qu'ils n'ont pas tout à fait la même

1. C'est à quoi M. Engerand n'a pas pris garde dans son inventaire si savamment commenté des collections du Roi, quand il écrit, page 78 : « Cet inventaire (de l'hôtel particulier du duc d'Antin à Paris) mentionne deux portraits de Vercelli : l'un, portrait d'homme ayant à la main gauche (lire droite) une bague au doigt ; l'autre, portrait d'homme ayant la main gauche gantée. Ces deux portraits ne sont assurément qu'un seul tableau, celui-là même qui nous occupe (le jeune homme au gant) et qui présente cette double particularité ». Mais non : ces portraits sont bien réellement au nombre de deux et l'un des deux a bien un anneau à la main gauche. Cela n'empêche pas, d'ailleurs, l'homme au gant d'avoir aussi un anneau à la main droite. Mais retenons de cette méprise que, au temps où ces œuvres étaient à l'hôtel du duc d'Antin, elles étaient encore rapprochées l'une de l'autre.

taille ; le tableau du jeune homme au gant mesure 1m sur 0m89 : le second est légèrement plus grand avec 1m18 sur 0m92. Mais, de cette différence même il ne faut pas tenir compte : au XVIIe siècle, d'après l'inventaire de Le Brun (1683), ces deux tableaux avaient les mêmes dimensions, 3 pieds de haut sur 2 pieds 6 pouces de large, ce qui correspond exactement aux mesures de 1m et 0m89 du jeune homme au gant. Si le second portrait est légèrement plus grand, c'est qu'il a été augmenté en largeur et en hauteur. Il n'est pas besoin de regarder de très près le tableau, pour distinguer la ligne de jointure des parties ajoutées : une couture transversale passe un peu au-dessus de la tête du personnage : deux coutures longitudinales suivent les deux bords du cadre. Ainsi s'explique que la figure soit un peu perdue sur un fond trop vaste. Il n'y a qu'à jeter les yeux sur le jeune homme au gant pour voir que ces figures ont été conçues pour bien garnir leur cadre et non pour s'y mouvoir avec trop d'aisance. On pourrait citer d'autres tableaux vénitiens du Louvre où les figures ont ainsi perdu beaucoup de leur valeur pittoresque parce que l'espace a été démesurément agrandi au-dessus de leur tête.

Voici donc deux portraits qui sont sortis en même temps de l'atelier de Titien et qui, depuis, ne s'étaient jamais quittés. Au commencement du XVIIIe siècle, ils voisinaient encore dans l'hôtel particulier du duc d'Antin : et il a fallu les placements hasardeux des peintures de notre Louvre contemporain pour mettre un intervalle de cent mètres entre ces œuvres qui n'avaient jamais été séparées. C'est sans doute cette séparation qui a empêché de reconnaître ici les portraits de Girolamo Adorno et de l'Arétin, lorsqu'ont été publiés les documents qui nous apprennent que ces deux portraits furent adressés au duc Frédéric de Gonzague, en 1527, par l'Arétin et Titien.

Cherchons d'abord l'Arétin. Il ne saurait y avoir de doute. Une sourde tradition rapportée par Villot veut, en effet, que l'homme au regard torve soit l'Arétin. Mais, ajoute-t-il, « rien n'autorise une pareille présomption, car les portraits et les médailles de l'Arétin offrent des traits entièrement différents de ceux de ce personnage ». Villot n'a pas réfléchi qu'il comparait un jeune homme de trente-quatre ans à un homme de plus de cinquante ans. Les portraits les plus connus de l'Arétin, ceux auxquels songeait Villot — celui du palais Pitti et celui de la collection Colnaghi

de Londres — sont de 1545 ; à cette date, l'Arétin, né en 1492, avait cinquante-trois ans. Dans le portrait du Louvre, il a vingt ans de moins. Et vingt ans dans la vie d'un tel homme !... Dans le portrait de 1545,



RAPHAEL. — LA MISE AU TOMBEAU.
Rome, Galerie Borghèse.

les beaux cheveux noirs ont disparu ; la barbe, en revanche, a poussé ; les traits ont grossi, se sont fatigués. Mais pourtant il en est qui ne changent pas. Ce n'est pas parce que le front s'est degarni et que la barbe s'est mise à couler comme un fleuve que nous ne devons pas reconnaître l'arcade sourcilière large, bien dessinée, le nez fort, arrêté par un méplat,

et la lèvre épaisse. Titien, qui donnait toujours à ses figures à la fois un type généralisé et un caractère intense, a peut-être hésité pour savoir quelle physionomie il devait dégager de cet homme qu'il ne connaissait pas depuis longtemps et dont la personnalité ne s'était pas encore affirmée. Plus tard, il n'aura plus de doute et dévoilera brutalement la sensualité cynique de son modèle, au point même de choquer son ami. En 1527, ce qu'il discerne sur le masque de l'Arétin, c'est la ruse ; cet homme peut bien être avide de jouissances, mais il n'est pas à l'abri de la crainte. L'attitude même manque de franchise, la tête tourne à gauche, tandis que la poitrine est face à nous et que le regard est fixé en avant ; la jeunesse atténue la dureté des traits ; mais voici déjà le regard oblique, le nez flaireur, la lippe sensuelle. Les laides passions qui peuvent déjà fermenter dans cet être n'ont pas assez d'assurance pour faire grimacer la figure, ni s'afficher cyniquement comme sur le mufle bestial de l'Arétin quinquagénaire. L'œil est encore à l'affût, le visage est inquiet ; mais comme il guette ! et comme il est peu absorbé par le rêve intérieur ! C'est bien pourtant le même homme ; mais chez l'un, on lit l'inquiétude, la ruse de l'adolescent famélique, le regard du chasseur, avec son visage pâle et ses yeux rouges d'oiseau de nuit. Chez le vieux, à l'œil sanglant, à la bouche humide, à la face suante et congestionnée, c'est la bestialité triomphante. En 1527, Titien peignant l'Arétin a pensé au renard qui flaire pour avancer ; en 1545, il a vu un taureau beuglant, prêt à foncer.

Girolamo Adorno est bien loin d'avoir la célébrité de l'Arétin. Il n'est pourtant pas tout à fait un inconnu. Dans le recueil de Cicogna[1], une courte notice lui est consacrée, remplie d'ailleurs presque exclusivement de détails sur sa mort et sur ses funérailles ; il en résulte qu'il moarut à Venise, le 10 mars 1523, à l'âge de 33 ans. C'était un Génois, chargé d'une mission de l'Empereur auprès de la République de Venise; il était, paraît-il, fort cultivé et doué d'esprit et d'éloquence — qui sont vertus professionnelles dans la diplomatie. — La correspondance échangée entre Titien et le marquis de Mantoue, à l'occasion du portrait, nous apprend que le marquis avait beaucoup aimé cet ambassadeur extraordinaire de l'Empereur. Il n'aimera pas moins les ministres qui l'accompagneront en 1530 dans son séjour à Bologne. Il était écrit que le pinceau

1. Cicogna, *Inscriptiones venetianæ*, tome VI, p. 250.

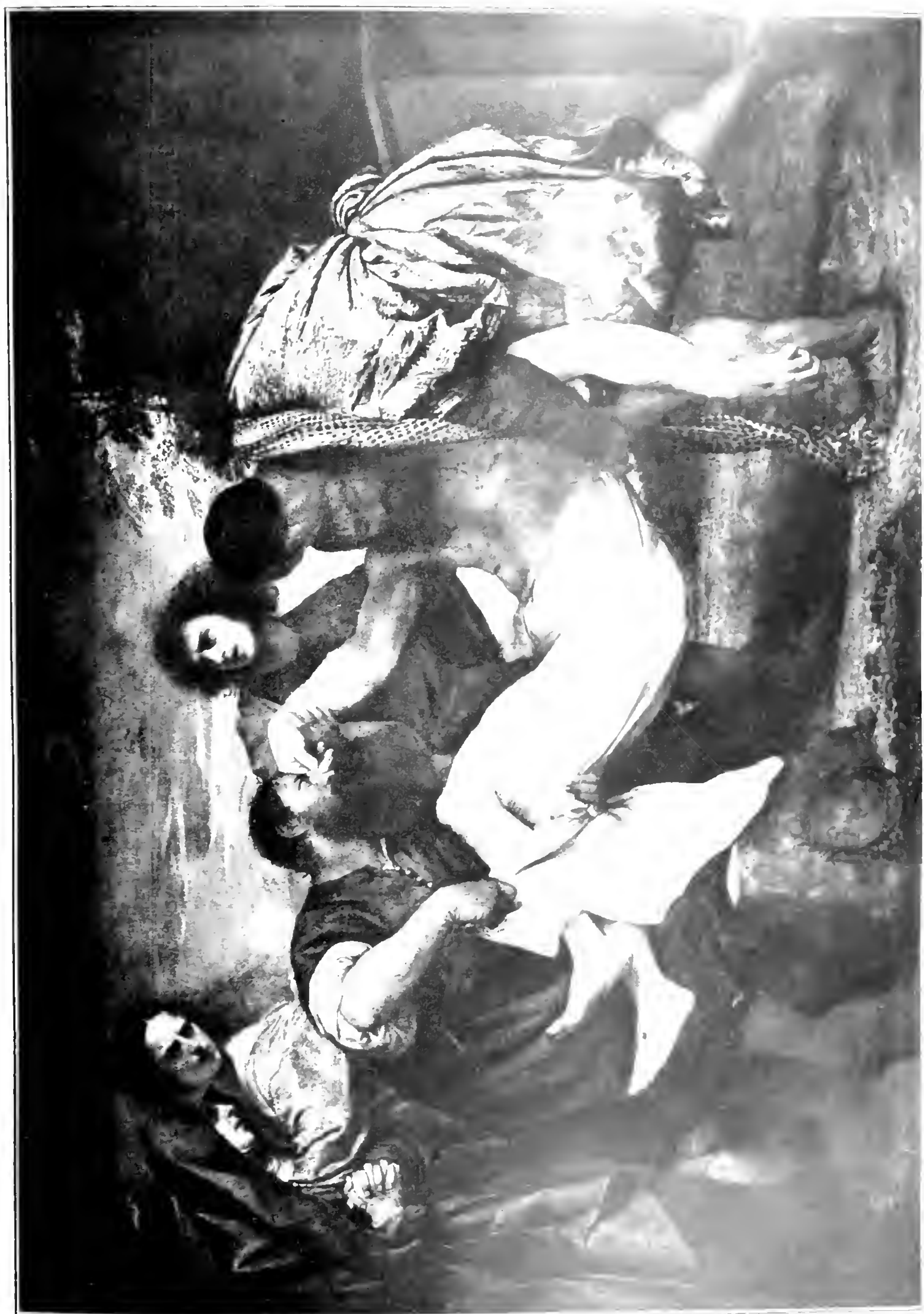
de Titien interviendrait souvent dans les relations diplomatiques de Frédéric de Gonzague avec l'Empereur ou ses agents.

Il y avait donc quatre ans que Girolamo Adorno était mort, lorsque, en 1527, Titien adressa au marquis de Mantoue son portrait, le portrait du « jeune homme au gant ». Pour quelle raison le peintre allait-il donc rechercher dans sa mémoire une figure dont les traits devaient déjà s'estomper un peu dans son souvenir ? Était-ce uniquement le désir de plaire à Frédéric de Gonzague ? Il est plus vraisemblable de supposer que le portrait avait été commencé du vivant même de Girolamo Adorno, mais que l'œuvre, inachevée encore à la mort du modèle, était restée pour compte dans l'atelier de l'artiste ; elle fut terminée quatre ans plus tard, lorsque l'Arétin eut donné à Titien l'idée de l'utiliser en l'offrant au marquis de Mantoue. Et comme le portrait de l'Arétin fut exécuté à ce moment-là, il n'est pas impossible que la nouvelle peinture ait servi pour aider à compléter l'ancienne. L'Arétin, l'homme au regard torve, a posé aussi pour l'homme au gant. Les cheveux, la chemisette à petits plis, le pourpoint noir sont d'une identité telle qu'il faut les supposer peints à la même époque d'après le même modèle. Mais, surtout, il est bien difficile de ne pas reconnaître que la main droite de l'homme au gant et la main gauche de l'Arétin sont deux mains sœurs. Bien que cette seconde peinture ait un peu souffert, on reconnaît pourtant la même chair et la même charpente osseuse ; elles se présentent de même manière, robustes, élégantes, le pouce écarté, l'index allongé et bagué du même anneau d'or, le derme soulevé par les tendons et veiné de lignes bleues. L'Arétin a sans doute prêté ses grandes mains à Girolamo Adorno. C'est lui qui donnait à Titien les bons conseils pour gagner l'amitié du marquis de Mantoue ; c'est lui qui eut l'idée d'utiliser le portrait resté inachevé depuis quatre ans. Et c'est ainsi que, un beau matin, alors qu'il ne songeait sans doute ni à l'un ni à l'autre, Frédéric de Mantoue reçut les portraits d'Adorno et de l'Arétin. Le prétexte donné était qu'il avait beaucoup aimé le premier et qu'il aimait beaucoup le second. L'opération était d'ailleurs fructueuse pour tout le monde : l'Arétin et Titien y gagnaient de se rappeler à la mémoire d'un prince généreux, le marquis y gagnait deux peintures, dont l'une au moins est un chef-d'œuvre ; et enfin un tableau inutilisable était avantageusement casé.

Ce chef-d'œuvre, c'est le portrait de *l'Homme au gant*. Je n'en connais pas qui retienne plus fortement l'attention du spectateur. Sans doute, il peut être vain d'interroger un admirable portrait pour mieux en connaître le modèle : c'est le génie du peintre qu'on rencontre seulement. Titien a d'ailleurs donné à cette figure une extraordinaire ressemblance avec une autre qu'il avait peinte quelques années auparavant. Ce jeune homme est beau comme celui qui joue du clavecin dans le *Concert* du palais Pitti. Mais l'action et les passions de ce musicien sont, pour nous, clairement exprimées. Des deux mains il plaque des accords, la tête renversée, les prunelles fixes et le regard vide : ce radieux visage enclôt une extase intérieure, tandis que l'être tout entier s'abîme dans la volupté de la musique. Girolamo Adorno, notre « jeune homme au gant », est aussi de cette race ardente en qui les moindres souffles déchaînent des tempêtes passionnelles. Il est au repos et son attitude est abandonnée ; mais la moue des lèvres closes, la paleur mate du visage et cette fièvre du regard qui brûle et qui caresse révèlent la flamme qui couve et peut jaillir. Comme cette figure est jeune, et comme elle est grande aussi ! L'attitude est la vérité même, et quelle ampleur pourtant dans l'élégance ! On croirait qu'il n'est jamais passé d'homme insignifiant dans l'atelier de Titien, tant est puissante la personnalité de ses figures. Il se peut, après tout, que Girolamo Adorno n'ait été qu'un bon jeune homme, assez insignifiant, malgré les notices louangeuses dont bénéficia ce diplomate. Mais un art merveilleux a fait de *l'Homme au gant* une image émouvante où l'on voit la fougue passionnée s'apaiser et se détendre dans une rêverie intense. Titien l'a paré d'une sorte de mélancolie ardente ; est-ce la tristesse de son souvenir ? Est-ce le reflet de son génie ? Mais quand on reconnaît là le portrait posthume d'un homme mort jeune, on croit retrouver aussi, sur ce visage dolent et farouche, le pressentiment de la fin prématurée et comme la marque du destin.

* * *

La Mise au tombeau et *les Pèlerins d'Emmaüs*, deux des plus belles compositions religieuses de Titien, ont appartenu aux collections de Mantoue. Il est peu probable qu'elles aient été commandées par le



marquis. La correspondance avec l'artiste qui nous est parvenue ne mentionne point ces deux œuvres. Et l'on peut soupçonner, par plus d'un détail, que le marquis, lorsqu'il désignait au peintre des sujets de tableaux, ne les choisissait point dans l'Évangile, il demandait des baigneuses plutôt que des madones. Une lettre que lui adressait l'Arétin fait clairement comprendre qu'il traitait non sans légèreté l'art religieux. Si ces deux œuvres ont été exécutées pour les Gonzague, ce fut sans doute sur la commande de la mère de Frédéric, Isabelle d'Este, pour laquelle Titien travailla plus d'une fois.

Titien a traité le sujet de *la Mise au tombeau* avec une profonde gravité. Lui qui apportait tant de passion et de sincérité dans la joie de ses bacchanales, savait aussi retrouver la noblesse du sentiment et du ton, lorsqu'il reprenait un thème sacré. Aussi ne saurait-on découvrir ici un détail, une figure, permettant de reconnaître des allusions contemporaines.

Titien n'est certes point l'inventeur du motif de *la Mise au tombeau*; pourtant, ce motif n'est point de ceux que traitaient d'une manière courante les peintres du XVe siècle. La *Pietà* vénitienne montrait généralement le cadavre du Christ vu de face, soutenu par ses disciples, à demi plongé dans le sarcophage. Crivelli, Giovanni Bellini avaient repris cette composition, immortalisée par Donatello dans un bas-relief de Padoue. C'est un autre sujet qu'a traité Titien; deux compositions illustres, et d'ailleurs inspirées l'une par l'autre, l'ont certainement guidé dans son invention : la gravure fameuse de Mantegna et *la Mise au tombeau* — aujourd'hui à la galerie Borghèse — que Raphaël acheva dans les derniers temps de son séjour à Florence. Ces deux œuvres sont, à la vérité, bien opposées, par le style et par l'esprit. D'un côté, un effet de bas-relief, des hachures brutales, des lignes cassées, des formes plates et tourmentées, à peine détachées de leur fond rocheux; de l'autre, une grande composition à la florentine, où les figures de couleur pâle, de modelé précis, s'agitent dans la lumière argentée d'un paysage d'Ombrie.

Et pourtant, les deux compositions ne sont pas sans ressemblance : la gravure puissante du Padouan a sans doute dominé l'imagination de Raphaël. Il a repris les deux groupes de Mantegna : à gauche, le cadavre et ceux qui le portent : à droite, les saintes femmes et la Vierge qui se

pâme entre leurs bras. Mais dans la gravure de Mantegna, comme dans la peinture de Raphaël, bien que les acteurs soient agités de sentiments violents, leurs actions ne se combinent pas pour éveiller en nous un sentiment unique. Avec ses roches frustes, ses visages grimaçants, ses pleureuses échevelées et ses figures qui hurlent, la composition de Mantegna inspire presque de l'épouvante. Autour de la victime, auprès de la mère douloureuse évanouie, montent des cris de haine qui présagent quelque terrible vendetta. L'œuvre de Raphaël est éloquente et pure : mais des attitudes qui se contrarient et des formes agitées dispersent l'attention, et le ciel ombrien inonde cette lamentation funèbre de sa clarté sans mélancolie et sans mystère.

Chez Titien, ce décor d'idylle a disparu : le jour, en s'éloignant, incline toutes choses vers la rêverie et la tristesse. Mais surtout, il a su ramasser, combiner toutes ces attitudes, tous ces gestes, et les faire tendre vers un centre unique. Chez Mantegna et Raphaël, les porteurs montrent trop que ce cadavre pèse : ils manifestent trop leur effort physique par un renversement du torse qui les écarte et les éloigne du corps. Titien, au contraire, les a courbés vers ce corps : ce n'est pas un fardeau indifférent qu'ils soulèvent : ou plutôt ce ne sont pas des manœuvres travaillant de tous leurs muscles : leurs têtes sont penchées vers le visage inerte, comme si elles guettaient un signe de vie, et leur tendresse s'exprime ardente, continue, par cette contemplation muette. Le soleil, avant de s'éteindre, répand sa lumière d'or ; elle glisse sur le sol, empourpre les draperies, les visages, les chevelures, et projette de grandes ombres horizontales : elles unissent les formes, relient les attitudes, effacent, enveloppent ce qu'il pourrait y avoir encore de dispersé dans les gestes. La tête, le torse de Jésus sont ensevelis déjà dans cette ombre : le peintre a caché ce visage que cherchent tous ces regards et qui est le centre de toutes ces douleurs.

C'est la même pensée qui donnera une telle supériorité plastique et sentimentale à *la Descente de croix* de Rubens à Anvers. Les gestes ne traduisent pas seulement l'effort physique pour porter un cadavre. Un même élan de tendresse dirige les visages et les mains de la mère et des disciples vers leur fils et leur maître bien-aimé. Titien, non plus, n'a pas voulu qu'il y eût deux actions dans son tableau : il n'a pas opposé le travail des

manœuvres et les lamentations des saintes femmes. Les porteurs ne sont pas absorbés par leur effort : c'est l'amour et la compassion qui les occupent tout entiers. La Vierge ne devait donc pas être évanouie ; elle eût distrait une part de notre pitié. Sans doute, la Madeleine et saint Jean restent un peu hésitants entre le mort qu'ils veulent pleurer et la mère dont ils surveillent le désespoir : les rayons du couchant éclairent leurs belles têtes échevelées et le visage douloureux de la mère qui suit du regard, jusqu'au seuil du néant, la forme de son fils.



TITIEN. — LE COURONNEMENT D'ÉPINES.
Musée du Louvre.

Auprès du *Couronnement d'épines* qui est une scène de violence et de désordre, la mise au tombeau fait bien entendre sa lamentation silencieuse. En face de la souffrance physique et des brutes hurlantes, voici le recueillement, les sanglots contenus, l'apaisement dans le crépuscule. Il y a, entre ces deux compositions, le même contraste qu'entre deux œuvres de Rubens voisines à Anvers, *l'Élévation de la croix* et *la Descente de croix*, qui opposent la brutalité à la tendresse. Et il est curieux de constater que les deux peintres ont traité la scène

de violence lorsqu'ils ont été sous l'influence de Michel-Ange, à leur retour de Rome. Rubens quand avait trente-trois ans, Titien quand il commençait à vieillir. De cet art athlétique et tendu, combien de bourreaux ont-ils surgi, furieux et magnifiques! D'ailleurs, dans *le Couronnement d'épines*, l'art de Titien a cessé d'être jeune, les souvenirs de Bellini et Palma se sont effacés. C'est une vitalité brutale et déchaînée qui remue ces corps pesants. Le Christ lui-même, en se débattant, étale une puissante musculature dans laquelle on reconnaît moins les formes un peu abstraites de Michel-Ange que la chair grasse et sanguine de Titien.

Mais avant 1530, l'art de Titien possède encore la fraîcheur de la jeunesse. Son génie déjà est assez viril pour porter des sentiments forts et il ne s'est pas encore abandonné à la brutalité physique. Il conserve comme une timidité discrète devant les crudités du naturalisme. Comme l'horreur de la mort est atténuée! La tête inerte se devine seulement et le cadavre n'apparaît que pour laisser dans la mémoire une arabesque d'une élégance incomparable. La couleur ne s'est pas éteinte dans la tristesse de ce deuil; comme des hommes du peuple, les porteurs sont vêtus de tuniques courtes; mais elles sont de tissu rare et somptueux, comme des simarres de patriciens; la couleur intense, noyée dans les rousseurs ardentes de l'ombre, exalte la pâleur de la chair exsangue et la blancheur du linceul. Les grands poètes savent donner un rythme musical même aux cris de la souffrance; le désespoir de la Passion nous apparaît chez Titien, ennobli par la beauté des attitudes et comme attendri par la volupté de la couleur.

Louis HOURTICQ

(A suivre.)



LES SALONS DE 1912[1]

LA GRAVURE EN MÉDAILLES ET SUR PIERRES FINES

II



L. DESVIGNES. — CHARITÉ.
Médaille

Dès le jour du vernissage, des groupes d'amateurs et de curieux se pressaient autour des petites vitrines dans lesquelles plusieurs de nos plus habiles graveurs en pierres fines, MM. Georges Lemaire, Georges Tonnellier, Émile Gaulard, L. Horvatte, ont exposé leurs œuvres de l'année écoulée. Et, depuis lors, ce mouvement spontané de curiosité et d'attrait n'a fait que s'accentuer, sans que nul journal l'ait signalé ou soutenu, prenant ainsi de plus en plus, pour les artistes qui en sont l'objet, le caractère de l'approbation sincère et du succès durable. Approchons-nous à notre tour et par dessus les épaules de tous ceux qui contemplent avec un plaisir marqué ces gemmes aux couleurs chatoyantes et séductrices, formons-nous une opinion critique et jugeons ces riches ouvrages où l'art et la matière concourent à l'envi pour charmer notre regard et captiver notre goût.

Eh bien, oui ! le succès est mérité, et l'on peut vraiment dire que les graveurs de gemmes, après avoir trop longtemps épuisé leur talent dans la formule banale et démodée du « grand camée », ont enfin trouvé une

1. Dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXI, pp. [illegible] et [illegible].

voie nouvelle susceptible de leur ramener la popularité d'antan. Le camée en bas-relief, le goût aristocratique n'en veut plus, le dédaigne ; pourquoi s'obstiner désormais à le graver, pourquoi s'acharner à user au touret des gemmes grandes comme des pavés : d'autant que l'on peut, en général, les qualifier de médiocres, car, au Brésil aussi bien que sur les bords du Rhin, il est bien rare qu'on en recueille, à présent, qui soient dignes d'être mises en parallèle, pour la splendeur des couches et l'heureuse graduation des nuances, avec celles qui ont immortalisé les noms antiques de Pyrgotèle et de Dioscoride, ou les noms modernes de Valerio Vicentini et de Jacques Guay.



G.-H. Lemaire. — Renommée.
Statuette en pierres fines.

Le premier, M. Georges Lemaire a cherché, comme on dit vulgairement, à faire autre chose, à moderniser son art et à l'adapter au goût du jour. Nous le vîmes d'abord, au temps de l'Exposition universelle de 1900, entourer ses camées bas-reliefs de riches, imposantes, disons encombrantes et lourdes montures, voulant indiquer par là, sans doute, qu'il entendait faire de ses œuvres de luxueux bibelots d'étagère ou de guéridon. Je ne serais point surpris qu'il eût été médiocrement encouragé dans cette conception. Quelque peu déçus, nos maîtres en glyptique se mirent, pour quelque temps, à graver surtout des médailles. Mais, dépassés dans cette « spécialité » voisine par les Roty et les Chaplain, ils ne tardèrent pas à revenir aux

pierres fines, genre dans lequel plusieurs d'entre eux avaient autrefois été justement appréciés. Seulement, au lieu de graver des camées, M. Georges Lemaire s'avisa de composer des statuettes d'aspect polychrome, en combinant des gemmes de colorations variées, rapprochées les unes des autres comme les cubes d'une mosaïque, ou plus exactement, juxtaposées et associées comme les divers éléments des statues chryséléphantines.



G. TONNELLIER. — VIN DE FRANCE.
[illegible]
[illegible]

En ces dernières années, il exposa ainsi de grandes statuettes dont la tête, les pieds, les mains étaient en sardonyx couleur de chair humaine, tandis que la coiffure, les vêtements et les attributs étaient en agates, jaspes, sardoines, onyx, de couleurs appropriées et généralement heureuses. Nous avons signalé ici-même, il y a deux ans, la statuette de Dante, impressionnante de gravité recueillie dans sa robe de jaspe sombre, dont le succès dut être, pour l'artiste, un puissant réconfort, un encouragement à persévérer dans la voie nouvelle qu'il venait ainsi de se frayer à lui-même.

Dans la conception et l'exécution de semblables ouvrages faits, c'est le cas de le dire, de pièces et de morceaux, l'artiste sent son génie entravé, sinon asservi étroitement par un double et perpétuel souci : celui des difficultés de l'exécution technique de chacune des pièces détachées de sa statuette composite, et celui de l'effet que produira l'agencement artificiel de ces *disjecta membra* qu'il doit enchâsser les uns dans les autres : ici, des couleurs chaudes, heurtées, étincelantes comme les ailes d'un papillon du Brésil ; là, des nuances translucides, atténuées, graduées, mourantes. Tous les éléments de la statuette doivent être façonnés séparément, c'est-à-dire d'une manière isolée, comme les différentes pièces dont l'assemblage constitue quelque objet industriel, — couteau, montre, fusil, — mais avec cette difficulté en plus qu'il n'y a point de modèle à copier, de patron à reproduire fidèlement. La matière n'est pas l'or, l'argent, le bronze qu'on rend malléables, qu'on assouplit au marteau ou par le feu ; ce n'est point non plus, certes, la glaise que le sculpteur ou le médailleur manipule et modifie à son gré et dans une suite d'essais, de tâtonnements, de recommencements : il s'agit de la matière la plus dure et la plus rebelle que produise la nature après le diamant et les corindons. Le lithoglyphe, comme disaient les Grecs, l'attaque directement, sachant que toute erreur, tout faux mouvement de sa part est irréparable. Sûreté du coup d'œil, sens des proportions, impeccable habileté de main, expérience prolongée de la technique : ces qualités doivent se mettre, sans défaillance, au service de la pensée créatrice dès le moment où l'artiste présente à la bouterolle de son touret le bloc équarri de sardonyx qu'il est allé choisir chez le lapidaire. Aux prises avec de pareilles difficultés de métier manuel, comment réussira-t-il à graver exactement, dans une juste proportion et un parfait équilibre, une tête, un bras, un pied, une aile, un bout de draperie, qu'il conviendra ensuite de bien mettre en place, d'ajuster, d'adapter, d'incruster dans une cavité ménagée à dessein dans la pièce voisine, dont l'exécution aura été l'objet d'un travail tout aussi délicat et risqué ? Il faut, redisons-le, que, par un artifice intérieur et non apparent, tous les éléments de l'œuvre soient étroitement mis en contact et comme soudés les uns aux autres suivant les plus capricieux contours : que de chances d'erreur, que d'entraves au génie, que ne connaissent ni la peinture, ni la sculpture, ni l'art du médailleur ! Et, cependant, ce n'est pas tout : il est nécessaire

que l'œuvre conserve toute la souplesse naturelle et l'harmonie des lignes, qu'elle ait une puissance émotive, qu'elle soit douée, en un mot, de ce souffle de vie qui est l'essence même de toute création d'art, et qui la place incommensurablement au-dessus de l'œuvre industrielle la plus habile et la mieux réussie.



[illegible]

Les anciens n'ont pas connu ce genre nouveau. S'ils se sont attaqués à des gemmes géantes et d'une incomparable richesse de couches, s'ils ont su graver, creuser, affouiller des blocs de sardoine, tels que celui dont est faite la Coupe des Ptolémées, au Cabinet des médailles, ou bien des bustes et des statuettes en ronde bosse, dans la sardonyx, le cristal de roche ou le jaspe, ils se sont bornés à adapter des ornements de métal précieux à ces ouvrages, les enrichissant de draperies d'or, de colliers, de diadèmes, de pendants d'oreilles ou d'autres accessoires métalliques, lorsqu'ils ont cru devoir ajouter quelque fastueux coloris à l'effet produit par la gemme toute nue. Je ne connais aucun exemple, dans l'antiquité, de gemmes juxtaposées, soudées pour ainsi dire les unes aux autres à l'aide de crampons internes et invisibles, et formant par leur association une statuette d'aspect polychrome.

M. Georges Lemaire n'est probablement pas l'inventeur de ce genre, mais nous pouvons constater qu'il y a pleinement réussi et qu'il a forcé l'attention du public. Sans doute, dans plusieurs des statuettes qu'il a ainsi

composées, on pourrait signaler quelque raideur de poupée articulée, quelque incorrection dans la pose trop rigide donnée à tel ou tel membre, à tel ou tel attribut adapté au corps de la figurine. Les difficultés techniques dont je parlais tout à l'heure et qu'il a fallu surmonter expliquent ces défauts. L'artiste qui réussirait à donner à ses statuettes, ainsi formées d'un assemblage de gemmes, la sveltesse, la grâce, la légèreté, l'apparence de vie qui sont l'apanage des Tanagréennes en terre cuite serait un incomparable génie : à son tour, il pourrait s'écrier orgueilleusement : « La sardoine tremble sous la bouterolle de mon touret ! », comme Puget, armé de son marteau, disait : « Le marbre tremble devant moi ! »

On voit dans quel sens je formulerais quelque critique aux deux statuettes de M. G. Lemaire, qu'on admire au Salon de cette année : *Renommée*, habile assemblage de jaspe rouge, de cristal rose, de labrador, de quartz blanc, d'agate mousseuse et d'or ; *Bucolique*, en améthyste, cristal blanc, agate mousseuse et vermeil.

Il y a, sans aucun doute, plus de souplesse et de libre allure dans les deux remarquables œuvres de M. Georges Tonnellier : *Vin de France*, statuette trapue et lourde, en calcédoine blanche ; *Pas de danse*, statuette féminine en agate saphirine de l'Uruguay ; mais ces figurines miroitantes autant que vigoureusement gravées sont, remarquons-le bien, prises dans un seul bloc ; elles ne sont nullement, comme celles de M. Lemaire, une combinaison artificielle de pierres diverses.

Au contraire, dans les vitrines voisines, la *Léda* de M. Horvatte est composée d'agate, de calcédoine et de cristal de roche ; la *Jeanne d'Arc* de M. Émile Gaulard est un assemblage de calcédoine rosée, de jaspe rouge, de labrador, de sardoine, de jade vert, de jade vert agatisé, d'onyx, d'œil-de-tigre, d'agate, gemmes auxquelles viennent s'adjoindre quelques parties d'or et de vermeil. Cette surabondance de minéraux précieux, parmi lesquels il s'en trouve qui ont la caressante irisation des verres antiques, serait de nature, si l'on n'y prenait garde, à faire perdre de vue l'ensemble de la composition et l'effet artistique auquel elle doit tendre. Rassurons-nous : sous ce rapport aussi, la *Jeanne d'Arc* de M. Gaulard est à la fois un joli bibelot et une œuvre distinguée, que la photographie ne laisse pas apprécier comme elle le mérite. La *Léda* de M. Louis Horvatte, composée d'agate, de calcédoine et de cristal de roche, bien que

n'ayant point toute la grâce voluptueuse que comp[illegible] toutefois ajouter le nom d'un artiste de talent [illegible] nouveau que nous avons essayé de caractériser.

La *Joueuse de flûte* de M. Henri Allouard [illegible] *la Perle*, du même artiste, en ivoire, marbre et nacre, une [illegible] en ivoire et pierres fines, exposée par M. Alexandre [illegible] composites très voisines de celles de nos graveurs de gemmes [illegible] empruntent une partie de leurs procédés et visent au même [illegible] nous aurons remarqué enfin les petits camées pour broches de MM. [illegible] Jamain, Philippe Hahn, Charles Schneider, de M[illegible] Bozzacchi, les intailles pour cachets de MM. Lechevrel et [illegible] Lambert, nous aurons énuméré à peu près tous les noms de cette petite et généreuse phalange de graveurs sur pierres fines qui soutient, malgré tous les déboires, une branche de l'art français jadis si florissante et bien digne, à présent, d'une renaissance que leurs efforts nouveaux paraissent enfin préparer.

E. BABELON.

LA GRAVURE

Avant de monter à la section de gravure du Salon des Artistes français, arrêtons-nous un instant au rez-de-chaussée pour saluer un maître récemment disparu, dont on a esquissé la rétrospective. S'il est permis de trouver que Léopold Flameng méritait un hommage plus réfléchi que cette exposition incomplète et désordonnée, du moins faut-il reconnaître que les œuvres essentielles sont [illegible] fisent à résumer dans ses grandes lignes une des plus longues [illegible] fécondes et des plus glorieuses carrières dont un graveur ait été gratifié par la destinée. Au surplus, c'est ici, plus que [illegible] borner. — M. Henry Havard ayant consacré [illegible] deux articles à Léopold Flameng et dit excellemment [illegible] qu'il y a de l'admirer à l'égal des plus grands.

Né en 1831, Léopold Flameng fut [illegible]

1. Voir la *Revue*, [illegible] XIV [illegible]

année. Il débuta au temps où le burin tout-puissant régnait sans conteste, il assista à la renaissance de l'eau-forte et contribua pour une large part au triomphal essor de ce procédé. L'homme qui avait appris les rudiments de son art sous la férule de Calamatta et fouillé la manière de Rembrandt jusqu'à pouvoir donner un jour, de *la Pièce aux cent florins*, l'extraordinaire reproduction que l'on sait, le peintre de robustes portraits, de paysages délicats, de pénétrantes copies d'après Rubens, se trouvait bien armé pour résoudre victorieusement les énigmes que lui proposeraient les maîtres de la peinture; et, de fait, dans les cent et quelques pièces que M. Henri Beraldi portait à l'actif de Flameng en 1887, il en est de toutes les écoles et de toutes les époques : Rembrandt y occupe la plus large place, avec les Hollandais et les Flamands : le *Blue Boy* de Gainsborough s'y rencontre auprès du portrait de *La Tour par lui-même*; enfin, à côté de nombreuses traductions d'Ingres, dont celle de *la Source* est la plus réputée, on y trouve quantité de peintures modernes, des plus justement célèbres aux plus justement oubliées.



A. Mayeur. — Moulin.
Gravure originale.

Dans cet œuvre considérable — encore n'a-t-on pas le loisir de parler ici des portraits originaux ni des illustrations — les estampes du « cycle rembranesque » ne sont pas les seules que l'avenir retiendra parmi les spécimens caractéristiques de la gravure française dans la seconde moitié du XIXe siècle: *la Vierge au donateur* d'après le Van Eyck du Musée du Louvre et *l'Adoration des bergers* d'après le Van der Goes de Florence resteront aussi comme les admirables témoins d'un talent parvenu à son plus haut degré d'expression. Dans ces deux vastes pièces, achevées l'une en 1894 et l'autre en 1900, Flameng a mis, avec son impeccable

dessin et son entente raffinée des valeurs, une liberté et une variété de facture que fait valoir davantage la merveilleuse perfection des moindres détails, costumes, accessoires et paysages, en un mot s'adaptant au génie minutieux et savant des Primitifs, il a su garder à chacun des chefs-d'œuvre qu'il interprétait tout son style, toute sa richesse et tout son parfum.

La tradition de ces grandes estampes murales s'est perpétuée dans notre école à l'exemple de ces « chefs-d'œuvre » que les « compagnons » parachèvent aujourd'hui encore en vue de leur admission à la maîtrise. Le Salon de cette année nous en offre plusieurs exemples, tant chez les aquafortistes que chez les graveurs au burin : les premiers peuvent s'enorgueillir des *Noces de Cana*, de M. Laguillermie, d'après P. Véronèse, travail considérable (le cuivre mesure plus d'un mètre de largeur) et d'une rare harmonie d'ensemble; et les seconds, des trois Grâces du *Printemps* de Botticelli, gravées par M. Coppier avec une légèreté et une transparence exquises. La poésie de ces apparitions dansantes laisse loin derrière elle la fresque de *Giovanna Tornabuoni* du même maître, assez froidement burinée par M. A. Mignon. Pareille mésaventure arrive aux *Philosophes* de M. Mathey-Doret, d'après Rubens : ils semblent affadis auprès des *Conséquences de la guerre*, enlevées par M. Serres avec la fougue et le brio qui convenaient. Dans *la Finette* de M. Barbotin, d'après Watteau, la belle matière du costume est adroitement rendue, mais le visage, lourd et bouffi, a peu d'accent. Encore une grande planche au burin : *la Leçon de clavecin* de M. Busière, d'après M. Muenier, tout à fait dans la note intime et nuancée du tableau.

Les aquafortistes, eux non plus, ne reculent pas devant les entreprises de longue haleine : outre le magnifique envoi de M. Laguillermie, on en a la preuve avec la *Bethsabée* de M. Barré, d'après Rembrandt, et *l'Enlèvement de Rebecca* de M. Giroux, d'après Delacroix, — deux commandes de l'État d'exécution consciencieuse et banale. En des formats moins encombrants, nombre d'artistes de l'eau-forte et du burin ont mieux à nous offrir.

Rubens et Reynolds avec M. Favier, Millet et Legros avec M. Focillon, M. Bail avec M. Boulard ont trouvé des aquafortistes à leur convenance.

Master Hare, *la Petite bergère*, les *Servantes pliant du linge*, en particulier, sont de jolies estampes, solides et colorées. Plus nombreux encore sont les gravures au burin : les amis des Primitifs ont apprécié le Nicolas Froment de M. Buland (*la Résurrection de Lazare*) et ceux de Velazquez, le portrait de *l'Infante Marguerite* de M. Mazelin ; il semble que M. Bouchery ait éprouvé une insurmontable difficulté à traduire le visage de *la Femme de N. van Beyrestein*, d'après Frans Hals, et cela gâte son œuvre par ailleurs bien venue ; M. A. Mayeur montre une *Assemblée dans un parc*, d'après Pater, traitée de façon fort séduisante ; M. Marcadier expose une excellente gravure d'après Raeburn (*le Lapin favori*), libre, large, brillante, tout à fait dans l'esprit du maître ; M. Bérengier a deux bons portraits, dont celui d'*Antoinette Charpentier, seconde femme de Danton*, naguère publié dans la *Revue ;* il faut nommer MM. Crauk, Bourgeat, Bessé, celui-ci moins glacé qu'à l'ordinaire, et aussi M. Dézarrois, en dédommagement de la tâche ingrate qui lui est échue d'interpréter les illustrations de M. H. Royer pour *Notre cœur*, lesquelles sont au-dessous du médiocre.

Cette année, laissant aux traducteurs les planches de vastes dimensions, les « originaux » ont montré plus de discrétion dans le format de leurs estampes. Que celles-ci y gagnent en intérêt, c'est incontestable, et le fait que les trois ou quatre grands morceaux de la gravure originale ne comptent pas parmi les plus réussis de l'exposition est bien pour accentuer encore le contraste entre les deux écoles. Si l'on écarte les envois prétentieux de MM. L.-M. Gautier et Fritel, les estampes de grand format ne se trouvent représentées que par celles de MM. Coppier et Heddley Fitton. Pour celui-ci, il lui faut le plus souvent, comme à Brangwin, des cuivres mesurant tout près d'un mètre carré afin qu'il puisse y dresser à l'aise ses architectures d'églises ou le décor animé de ses rues modernes. M. Coppier, lui, expose un portrait de *M. Albert Besnard*, en buste, de grandeur naturelle ; et, quelle que soit ma sympathie pour le talent si sérieux et si personnel de l'excellent graveur, il m'est impossible de goûter sans réserve cette figure démesurée, où quelque chose d'apprêté et de convenu refroidit le spectateur et lui fait oublier les réels mérites de l'exécution.

M. Coppier voudrait qu'on reprît la tradition française des portraits gravés ; il estime que ce serait rendre un précieux hommage à une

personnalité marquante de perpétuer ses traits par la gravure comme l'ont fait aux XVIIe et XVIIIe siècles les Nanteuil, les Mellan, les Drevet, les Augustin de Saint-Aubin, les Janinet et tant d'autres ; en quoi il a parfaitement raison, — les graveurs pouvant reprendre en ce domaine la place que les médailleurs leur ont un moment ravie. Mais j'imagine qu'il n'entre pas dans le dessein de M. Coppier de donner à la série des portraits gravés des XVIIe et XVIIIe siècles une suite de figures dans le format de son *Albert Besnard* ; ce ne serait à la portée ni de tous les artistes ni de tous les modèles ! Même le mince profil de femme traité en grisaille par M. Vyboud paraît encore disproportionné ; par contre, le petit portrait d'homme de M. Penat et le portrait de *M. Léon Bourgeois*, par M. Lefort, montrent mieux ce qu'on pourrait faire en ce sens.



C. Coppier. — Portrait de M. Albert Besnard.
(Gravure originale.)

D'innombrables paysagistes à l'eau-forte continuent à nous présenter tout ce que le monde possède de curiosités pittoresques ; il en est même, dans la quantité, qui veulent du pittoresque à toute force et qui en mettent partout, fût-ce dans le coin de rue le plus dénué de caractère ! Cette remarque ne s'applique point à Mme Bertha Jacques et Caroline Armington, ni à MM. Welsch, Bégule, Armington, de Beaupré, Zévort ;

encore moins à M. Henry Cheffer, dont la *Revue* publiait tout récemment une gravure et qui expose, à côté d'un cadre d'eaux-fortes de sites et de types bretons exécutées directement d'après nature, un intérieur animé de personnages, *la Soupe*, remarquable composition, étudiée avec soin et poussée à l'effet de clair-obscur le plus heureux, grâce à un habile mélange d'eau-forte et de burin. Dans une note analogue, un autre artiste, également connu des lecteurs de la *Revue*, M. S. Homère, a réalisé, lui aussi, avec *la Cuverie*, une estampe vraiment digne de ce nom; et il a suffi à M. Matossy, dont je n'avais pas encore eu à citer le nom, d'entrer dans un misérable *Intérieur de carrier*, pour en rapporter une petite planche d'une justesse très émouvante. M. A. Mayeur, avec ses silhouettes de moulins du Nord, qu'il se propose de réunir en recueil pour faire pendant à son album sur les beffrois, et M. Brunet-Debaines, avec ses paysages décoratifs, nous ramènent à la pleine campagne, loin du *Paris qui s'en va* de M. Manesse, du *Pontcelot de Joinville* de M. Humblot, et loin de ce Fribourg aux rues bordées d'arcades, aux escaliers couverts, aux églises enchâssées dans les vieilles maisons, aux fontaines surmontées de statues, dont une douzaine d'eaux-fortes de M. Bouroux retracent la physionomie *ad vivum*, avec un goût très sûr dans l'arrangement et une louable sobriété dans l'exécution.

La salle réservée aux graveurs sur bois et aux lithographes n'a qu'un intérêt tout relatif; et pourtant, c'est un représentant des premiers, M. L. Jarraud, qui s'est vu décerner la médaille d'honneur de l'année. Les braves gens qui ne savent rien des rivalités d'artistes et des combinaisons électorales ont trouvé tout naïvement que la *Tête de vieillard* gravée par M. Jarraud d'après G. Flinck ne semblait pas désigner l'artiste pour une aussi haute récompense... M. Dutertre et M. Montet n'ont qu'à suivre les traces de M. Jarraud : leur tour viendra; ils sont adroits, comme MM. Mathieu et Rouxel, interprètes assez divers de la même *Lisière de forêt*, d'après Diaz, mais moins que M. Honemann, dont la virtuosité a quelque chose d'exaspérant. L'habileté de Mlle Fanny Prunaire et de Mme Jeanne Dété-Gabisto se manifeste dans la traduction de dessins au trait; M. Dété a taillé, pour *la Sorcière*, d'amusantes vignettes enlevées au trait avec une sécheresse voulue, et M. E. Florian des illustrations pour *Eugénie Grandet*, gravées d'après les dessins de A. Leroux et tirées

en plusieurs tons : elles n'ont pas de peine à « tomber » les pauvres images que M. A. Maillaud a imaginées pour illustrer [illegible] *Limousine* et qui ont été tirées en vilaines couleurs d'après les bois de M. Lemoine.

Côté lithographie, on citera : les lourdes fantaisies de M. Leandre qui méritent moins d'attention que son portrait de vieille femme, les deux grandes têtes de *Vieilles* de M. Désiré Lucas, très travaillées ; un *B[illegible]*



A. Lepère. — Belle matinée d'automne

Eau-forte originale (Sal[illegible])

inattendu sous le crayon léger de M. Alleaume ; un *H[illegible]*, étude de clair-obscur, par M. Neumont ; un portrait de M. Jallier, joliment éclairé, et l'habituel bataillon des interprètes floconneux, en tête desquels marchent MM. Huvey, Prost, etc. A signaler pourtant quelque recherche dans *le Vieux lithographe*, de M. Bry, d'après Carolus-Duran.

A la Société nationale, MM. Waltner et Cusman sont seuls à représenter la gravure de traduction. Le *Sous-bois* du premier, d'après Ch. Jacque, avec la richesse de ses noirs et la splendeur de sa lumière dorée, ne le cède

point en relief et en éclat aux habituelles eaux-fortes du maître. Quant aux bois taillés par M. P. Gusman, d'après M. Ch. Huard, pour l'édition des œuvres complètes de Balzac entreprise par l'éditeur Conard, ils ont cette qualité rare de renouer la meilleure tradition de l'illustration réellement typographique; dans tous, le dessinateur, et, après lui, le graveur qui l'a fort heureusement secondé, s'est préoccupé de la tache de la vignette dans le texte, du jeu des noirs et des blancs, et cela, joint aux qualités d'humour et d'observation de M. Huard, fait bien augurer de cette publication de bibliophiles.



ILLUSTRATION POUR LES « ŒUVRES COMPLÈTES » DE BALZAC.
Gravure sur bois de M. P. Gusman, d'après M. Ch. Huard.
L. Conard, éditeur.

Pour les autres illustrateurs ici présents, ils se gravent eux-mêmes : témoin la suite de M. Jouas, un peu prolixe et touffue peut-être, pour *la Cité des eaux*, de M. H. de Régnier; celle de M. Paillard, un peu mince et inconsistante au contraire, pour la *Venise* du même écrivain, et celle de M. Malo-Renault, pour *le Serpent noir*, de M. P. Adam, aux colorations recherchées, mais que démolit complètement le texte typographique.

La possibilité qu'ont les membres de la Société nationale de présenter un certain nombre de cadres et le soin que l'on prend de grouper les envois d'un même artiste donnent un particulier attrait à l'exposition; les ensembles parlent mieux au public, l'instruisent plus exactement des recherches tentées, lui fournissent un moyen plus immédiat de comparer et de choisir, se fixent plus profondément dans son souvenir que des œuvres éparses. Ils permettent de goûter avec plus de plaisir la délicatesse des paysages de M. J. Beurdeley, le travail à l'aiguille de M. Le-

heutre, celui de M. Delatre, guère plus appuyé, et les bonnes rencontres de ces chasseurs de pittoresque que sont les paysagistes Achener, Heyman, Gagnon, Hornby, Le Meilleur et Webster, ils permettent de constater à quel point la *Ferme italienne* de M. L. Hanotaux révèle de justesse dans l'expression des valeurs, chez ce nouveau venu dont les envois promettent, et combien M. Béjot évolue de plus en plus vers l'eau-forte d'épure et de schéma : ils montrent que MM. Chahine et L. Legrand savent quelquefois délaisser leurs Montmartroises pour d'autres types, moins exceptionnels, de faubouriens et de campagnards, et comment M. Lunois, lithographe et aquafortiste, a vu le vieux Stamboul. Grâce à son ensemble de six planches, M. Paul Colin peut retracer, dans ses phases principales, l'agonie des vieux arbres, et cet ensemble a je ne sais quel charme austère et mélancolique, auquel ajoute encore la manière toujours un peu fruste du graveur. Six planches, il n'en faut pas davantage à M. Auguste Lepère pour évoquer à nos yeux émerveillés les métamorphoses de la plaine et des bois sous la lumière changeante : *Belle matinée d'automne*, *l'Arc-en-ciel*, *Crépuscule*, *la Chaumière à Rousseau* sous le ciel obscurci, toutes ses eaux-fortes sont d'incomparables études d'atmosphère. M. Lepère a quitté la ville, mais il y a laissé des héritiers de son style : l'un des plus personnels, autrefois présenté aux lecteurs de la *Revue*, M. Ernest Herscher, a trouvé le moyen de renouveler un sujet qui semblait définitivement épuisé, il a voulu, lui aussi, rassembler ses *Souvenirs du Paris d'hier*. Il a compris l'œuvre en historien et en artiste. Comme il connaît tout ce que le vieux Paris garde de secrets, il a pu non seulement noter des aspects encore inédits — ce



ILLUSTRATION POUR LES « ŒUVRES COMPLÈTES » DE BALZAC
Gravure sur bois de M. P. Gusman, d'après M. Ch. [illegible]
L. Conard, éd. [illegible]

qui paraît incroyable, — mais suivre en témoin attristé la disparition des vieux logis, des maisonnettes, des jardinets, des petites places tranquilles, de tout ce qui mettait une note imprévue d'autrefois dans certains quartiers de la capitale. Il s'est trouvé là en temps opportun pour faire le dernier portrait du paysage condamné — témoin la vue du pavillon de Jean-Jacques Rousseau, 28, quai de Passy, qui accompagne cet article —, et il s'est trouvé là encore pour fixer la vision éphémère du décor entrevu par la brèche béante d'une percée, avant les palissades et l'inévitable « immeuble de rapport ». Son recueil d'eaux-fortes simples, robustes et concises restera comme le plus ému et le plus sincère des *in memoriam*.

D'autres ensembles seraient encore à citer : suite de nus par M. Berton ; série de portraits par M. Friant ; envoi panaché de M. Jeanniot, où se rencontrent l'illustration, le genre, l'histoire, l'étude de mœurs ; fleurs de M[me] Hopkins ; bois de MM. Lespinasse, Joyau, J. Beltrand ; et je ne sais combien d'estampes en couleurs, exposées sur le pourtour, parmi lesquelles on trouve en place d'honneur celles de M. Raffaëlli. Elles sont consacrées à des aspects de Paris, et l'on imaginerait difficilement quelque chose de plus faux : l'artiste a éclairé les quais d'une lumière livide, donné aux maisons une teinte grise et plombée, aux arbres une verdure acide, à la Seine une eau céruléenne ; en vérité, il n'y a rien de moins parisien que l'atmosphère et la couleur de ces estampes, commandées par la Ville de Paris et par les Amis de Paris au Parisien de Paris qu'est M. Raffaëlli. C'est bien le cas de répéter, avec mon confrère Raymond Bouyer : « La nature n'est rien, l'homme est tout » !

ÉMILE DACIER



L'EXPOSITION DE LA MINIATURE A BRUXELLES

[illegible]



JEAN PE[illegible]

[illegible]

Il n'y a qu'une voix sur le succès. L'exposition de la miniature, qui vient de se fermer à Bruxelles, est la plus riche et la plus complète manifestation que l'on ait consacrée jusqu'ici à cet art séduisant. Organisée sur l'initiative de Mme la comtesse Jean de Mérode et réalisée sous le patronage de S. A. R. Mme la comtesse de Flandre, par un comité de spécialistes présidé par le baron H. Kervyn de Lettenhove, elle réunissait, dans le cadre luxueux d'un hôtel particulier, près de trois mille pièces embrassant l'histoire de la miniature en Europe, du XVe au XXe siècle. Mieux encore, elle présentait pour la première fois, dans des conditions irréprochables d'éclairage, de disposition matérielle, de répartition de salles, des trésors enlevés pour quelques mois aux plus illustres vitrines. On pouvait mettre quelque coquetterie à entourer cette galerie minuscule d'un décor qui lui convînt. Les organisateurs ont dépassé notre attente. L'ambiance des vieilles tapisseries, des tableaux, des meubles anciens dont ils avaient pavoisé l'hôtel du baron Goffinet constituait un cadre pittoresque et imprévu. On devrait presque leur reprocher d'avoir forcé la note. Entre ces appartements princiers, décorés avec un luxe d'antiquaire, et la disgrâce des grandes salles, de l'échelle de meunier et des portes de prison de l'expo-

sition parisienne en 1906[1], un peu trop complaisamment rappelées par nos voisins, il y avait peut-être une mesure à garder. Des joyaux comme ceux de la collection de S. M. la reine de Hollande ou du Rijksmuseum pouvaient se passer d'une ceinture aussi dorée.

Ne nous plaignons pas, cependant, d'une heureuse faute. La première impression qui se dégageait des salles était toute de charme, et c'est beaucoup de plaire aux yeux : le raisonnement et la critique parlent toujours trop tôt. Mais, maintenant que l'exposition a clos ses portes, avec un succès auquel n'a certainement pas nui l'éclat des têtes couronnées qui lui avaient accordé leur haut patronage et l'appui effectif de leurs collections, il faut chercher à dégager un enseignement et à faire servir au profit de l'histoire de l'art le groupement le plus international qu'il nous ait encore été donné d'étudier. Mieux que des livres — et la bibliographie du sujet, à part les ouvrages d'Henri Bouchot, du Dr Williamson, de Davenport, de Lemberger et de quelques autres, est plutôt maigre, — la leçon de ces adorables choses nous instruira et nous permettra d'éclaircir un peu les débuts de cet art captivant trop délaissé.

Nous y mettrons quelque prudence. La répartition des écoles, à Bruxelles, était d'une inégalité flagrante. Certaines d'entre elles, grâce à la compétence spéciale ou au zèle de leurs commissaires, écrasaient les écoles rivales par le nombre et l'importance des pièces exposées. La section anglaise du Dr Williamson occupait à elle seule plusieurs salles : l'école genevoise du XVIIIe siècle était à peine représentée, et l'école française du XVIIe ne l'était pas du tout. Il y avait là, à s'en tenir strictement aux résultats présentés, de quoi fausser singulièrement l'histoire. Plusieurs critiques, et des meilleurs, n'ont pas évité le danger.

Disons-le bien vite, au risque de blesser notre amour-propre national. L'enquête bruxelloise, même incomplète, met un point hors de discussion : la mode du portrait-miniature n'a pu prendre naissance, ou tout au moins se développer, qu'en Angleterre. Ni en Allemagne, ni en France, ni en Italie, nous n'avons rien à opposer à l'œuvre des Hilliard, des Oliver, des Hoskins et des Cooper, portraitistes de la reine Élisabeth et des Stuarts. C'est de l'autre côté du détroit qu'il faut chercher les

1. Voir la *Revue*, t. XIX, p. 321.

initiateurs, et, pas plus que pour la peinture à l'huile, où nous avons vainement essayé de déposséder les maîtres flamands, nous ne pouvons opposer nos primitifs français aux primitifs anglais. Entendons-nous. Nous ne voulons pas dire que notre école « d'enlumineurs » n'a pas été aussi florissante, et même beaucoup plus, que celle de nos voisins. Mais pour ce genre très spécial du portrait-miniature, qui n'est plus le petit portrait à l'huile des Clouet ni des Corneille, et qu'on aurait probablement tout aussi grand tort de rattacher directement aux enluminures des livres d'heures, nous n'avons rien à mettre en parallèle avec les Anglais. Tout au plus pouvons-nous espérer que les travaux des érudits, qui n'en sont qu'à leur début, attribueront à l'école française quelques-uns des innombrables anonymes qui circulent dans les collections publiques ou privées. A l'heure présente, rien ne permet d'affirmer l'existence de peintres de miniatures en France au XVIe siècle.



HANS HOLBEIN
PORTRAIT D'UN GARÇONNET.
Collection
de S. M. la reine des Pays-Bas.

En Angleterre même étaient-ils bien nombreux ? La question est trop nouvelle pour que nous osions la trancher ; mais nous ne serions pas éloigné, pour notre part, de voir dans les premiers portraits-miniatures en couleurs à l'eau, sur vélin blanchi ou sur carte à jouer, un simple caprice de mode, une de ces « gentilles inventions » dont parle Palissy, « exaltées aux maisons des princes », et tenues secrètes d'abord par un artiste et sa famille, puis par ses élèves, et répandues plus tard de proche en proche par des rivaux à l'affût des procédés mystérieux. Ce n'est pas autrement qu'a pris naissance la peinture sur émail à Blois vers



NICOLAS HILLIARD
ÉLISABETH,
REINE D'ANGLETERRE,
EN COSTUME DE FANTAISIE
Musée du Rijksmuseum

1634[1], et Jean Toutin, le premier des émaillistes, était orfèvre, comme Nicolas Hilliard, le premier des miniaturistes, était bijoutier-joaillier de la reine Élisabeth. Nous voilà loin des enlumineurs et même des peintres à l'huile, bien que l'imitation des portraits d'échelle très réduite que Hans Holbein caressait avec tant d'amour à Londres, de 1526 à 1554, n'ait certainement pas dû rester étrangère à la nouvelle invention[2].

Quels admirables artistes que ces primitifs de la miniature! Nous ne parlons pas de Holbein, dont on a tout dit, et qui d'ailleurs n'a peint qu'à l'huile et sur bois. Mais ce Nicolas Hilliard ! quelles petites merveilles il nous a laissées ! Quels visages attachants, avec leur fin tracé au trait, leur ton de chair pâle et jaunâtre, leur absence presque complète de modelé, leurs chevelures amoureusement semées de joyaux et de fleurs, sur un beau fond d'outremer ![3] La section anglaise en était riche : ceux de la baronne Gustave de Rothschild les valaient tous, et le Rijksmuseum avait exposé le plus troublant : cette reine Élisabeth en chapeau de fleurs, que nous appellerions volontiers, avec M. Fierens-Gevaert, une Primavera shakespearienne.

Isaac Oliver, son élève (1556-1617), — nommons-le Olivier, puisqu'il était très probablement fils d'un Rouennais réfugié, — n'avait pas moins de talent. Nous ne connaissons rien de capable d'égaler les prestigieux portraits d'hommes qui font la gloire de la collection de S. M. la reine de Hollande et du Rijksmuseum, sinon le groupe si curieux de Frédéric V de Bavière et de sa famille, appartenant à la baronne G. de Rothschild, et le portrait de lady Arabella Stuart, exposé par le comte Beauchamp. Quant à John Hoskins († 1664), et surtout à son neveu Samuel Cooper (1609-1672), ce sont des maîtres achevés. Avec eux, la technique s'est perfectionnée, la manière est devenue plus large; on devine la préoccupation attentive du caractère, de la pose; les vêtements perdent leur

1. En tout cas la question est loin d'être résolue, et c'est pourquoi, dans cette revue de l'exposition de Bruxelles, nous laisserons de côté les magnifiques spécimens de l'art de l'enluminure — d'ailleurs bien connus — auxquels les organisateurs avaient cru devoir consacrer une salle spéciale.

2. Voir *les Maîtres de Petitot*, dans la *Revue*, t. XXIV, p. 456, et t. XXV, p. 39. Remarquons que la peinture sur émail a pris naissance après le discrédit incroyable des émaux limousins. L'apparition du portrait-miniature coïncide de même avec la décadence de l'enluminure. Le rapprochement a son intérêt.

3. Non seulement, dans les portraits d'Hilliard, la joaillerie est traitée avec un soin tout particulier, mais encore certains bijoux sont figurés en relief, parfois même, à en croire le Dr Williamson, avec des diamants véritables.

rigidité, les fonds concourent à l'effet au lieu de se réduire à un ton uniformément plat. D'un colifichet de joaillier, le portrait-miniature est devenu une œuvre d'art, nous dirions même volontiers de grand art si nous ne trouvions excessive l'admiration de Walpole, qui prétendait que, si l'on pouvait agrandir le portrait de Cromwell par Cooper à la dimension d'un Van Dyck, ce serait peut-être le Van Dyck qui perdrait à la comparaison[1]. Contentons-nous d'égaler Margaret Lemon en cavalier, de la collection Pfungst, et la duchesse de Richmond en costume d'homme, du Rijksmuseum, aux meilleures productions de l'école anglaise et même de la miniature à toutes les époques. Il y a dans ces figures un charme et un accent de vérité que le pinceau facile des miniaturistes du XVIIIe siècle ne retrouvera pas toujours.



Isaac Oliver.
Portrait d'homme.
(Collection de S. M. la reine des Pays-Bas.)

Voilà les maîtres ! Voilà les inventeurs de ces minuscules chefs-d'œuvre, qui essaimèrent si vite à travers l'Europe. Nous aurions aimé à retrouver à côté d'eux leurs élèves étrangers, et notamment leurs élèves français. Mais, Petitot et du Guernier à part, — pourquoi la notice du catalogue fait-elle de celui-ci le fils de l'émailleur ? c'est l'émailleur lui-même qui a peint le joli portrait de jeune homme de la baronne G. de Rothschild, — on pourrait croire que le portrait-miniature était ignoré en France avant Louis XV. Fâcheuse lacune, et que la commission française aurait pu, il nous semble, essayer de combler. M. Paul



Isaac Oliver.
Portrait d'homme.
[illegible]

1. Cité par le Dr Williamson, dans ses *Portraits en miniature* (le Studio, numéro spécial du printemps, 1910).

Garnier n'aurait-il pu prêter ses admirables montres émaillées de Jean et Henri Toutin[1] ou de Robert Vauquer? Des recherches bien conduites auraient peut-être fait retrouver des œuvres du fameux Hans, dit Van der Bruggen, un des premiers académiciens, qui « travaillait, nous dit Mariette, comme le faisaient Oliver et Cooper, et couchait du blanc sur son vélin ». Il n'est pas possible que tous les portraits émaillés de Louis de Châtillon, l'habile miniaturiste de la collection des plantes du Jardin du roi, qui figuraient en 1751 à la vente Cottin, soient disparus. On aurait pu retrouver quelques-uns des vingt-quatre portraits-miniatures de Samuel Bernard, qui figuraient à l'exposition d'Évreux en 1864 et qui doivent toujours appartenir à la famille de Clermont-Tonnerre, descendante des Bernard de Boulainvilliers. Et Mlle Chéron, la belle muse Erato? Et Paul Prieur, et Barbette, ces Français naturalisés à l'étranger, dont le musée de Copenhague est si riche[2]? C'est bien assez de ne pouvoir passer pour des précurseurs : ne laissons pas croire que nous n'avons compté chez nous que des retardataires.



JOHN HOSKINS.
PORTRAIT D'HOMME.
Collection de S. M. la reine des Pays-Bas.

Avec le XVIIIe siècle, par bonheur, la France prend sa revanche. On a vraiment l'impression que nos artistes donnent le ton, que c'est à eux que l'on vient demander la finesse, la grâce, le froufrou qui manquent à nos rivaux étrangers. Ils ont trouvé l'ivoire, « ce dessous à la fois résistant et clair, crémeux et rosé », tout à fait dans le ton des marquises poudrées, que Henri Bouchot, non sans une pointe de lyrisme, traite de matière

1. Le premier portrait sur émail de Henri Toutin, daté de 1636, et que nous regrettons que M. Riemsdyck ne nous ait pas mis à même de rapprocher des modèles anglais, est à fond bleu. C'est un Charles Ier. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 40.

2. Le catalogue de Bruxelles attribue à Signac, autre Français émigré, un portrait de jeune homme, appartenant au baron Van Heeckeren van Kell. Cette belle pièce nous a semblé d'un talent supérieur à celui du peintre miniaturiste de Christine de Suède.



SAMUEL COOPER.
CHARLES II, ROI D'ANGLETERRE.
Amsterdam, Rijksmuseum.

divine, et la grammaire séculaire du miniaturiste, du même coup, s'en est trouvée transformée. Plus d'aquarelle. La gouache épaisse donne aux œuvres mignardes l'aspect et le fini de la peinture à l'huile. Elle permet les chatoiements, les accents, les rehauts. C'est un art nouveau, une revanche victorieuse de la France qui commence aux environs de la bataille de Fontenoy[1].

Certes, ils ne sont pas tous là, ces grands petits maîtres de l'ivoire, nés en terre française, ou tout au moins venus à Paris pour y perfectionner leur talent ou faire consacrer leur renommée ; mais les coryphées se trouvent représentés par des œuvres intéressantes, parfois brillantes, et, à tout prendre, le groupement de Bruxelles n'est pas indigne de celle de la Bibliothèque nationale en 1906.

Voici Hubert Drouais, avec une page charmante : les enfants de Bouillon en Savoyards, appartenant à M[me] Rabot de Monvault ; Descamps le fils, qui s'est peint lui-même, en tenue d'atelier, sa palette à la main, dans un coquet médaillon daté de Rome, 1774, et appartenant à M. Tony Dreyfus ; Rosalba Carriera, vaporeuse et incolore, qui nous arrive de la galerie royale de Dresde avec tout un groupe de



SAMUEL COOPER.
LA DUCHESSE DE RICHMOND.
Amsterdam, Rijksmuseum.

1. Henri Bouchot, *La Miniature française, 1750-1825*, Paris, 1910, in-4, p. 7.

portraits, traités avec une facilité bien italienne ; Pasquier l'émailleur, celui que Diderot appelait assez dédaigneusement « le petit Pasquier », et à qui il reconnaissait plus de « philosophie » que de talent.

Il nous manque J.-B. Massé, Hallé, Courtois, Bourgoin, Liotard « le peintre turc », tous confrères de l'Académie de Saint-Luc ou de l'Académie royale ; mais, en revanche, M. Fitz-Henry a envoyé le portrait d'homme signé Labille, femme Guiard, où Henri Bouchot proposait de reconnaître le père de l'artiste, œuvre presque parfaite.



Isaac Cooper.
Portrait d'homme.
Collection
de S. M. la reine des Pays-Bas.

Voici de plus grands noms : Hall le Suédois, avec le délicieux portrait de femme de Mme Porgès, et son portrait par lui-même exposé par sa descendante Mme Ditte ; Louis van Blarenberghe, admirablement représenté par des tabatières, des boîtes, des châtelaines précieuses, enrichies de scènes minuscules cavalièrement traitées ; J. Mosnier, auteur de l'effigie parée et exquise de la comtesse de Buisseret de Blarenghien ; J.-B. Hoin, dont M. Fitz-Henry expose un portrait de femme, bijou de coloris et de saveur de touche, où il reconnaît Mlle Contat, et où nous nous contenterons, après Henri Bouchot, de voir tout aussi vraisemblablement une anonyme. La jeune personne est assez bien pour pouvoir se passer de nom.

« Les désignations sont données par les propriétaires et sous leur responsabilité, » dit un avertissement du catalogue[1]. Est-ce pour cela que Fragonard nous arrive avec six médaillons ? Si nous voulions les discuter, il nous faudrait auparavant trancher la question préalable : Fragonard s'est-il livré à l'art de la miniature ? et, s'il n'y a pas de raison pour qu'après s'être mis à tous les genres, à la peinture d'histoire, au pastel, au crayon,

1. Dirons-nous que, malgré les efforts des rédacteurs, ce catalogue laissait fort à désirer ? Le double classement de la section anglaise et des autres sections réunies, les erreurs de chiffres, les interversions causées par l'imprimeur, le rendaient d'un usage peu commode. Il est regrettable également que les objets n'aient pas porté dans les vitrines les noms des artistes. Les recherches s'en seraient trouvées moins pénibles.



J. Lemoine. — Les Enfants de M...

Miniature. — Collection de M...

à l'aquarelle, il n'ait pas tenté de la peinture sur ivoire [illegible] plus pour qu'il l'ait fait. Henri Bouchot se demandait comment [illegible] accablé de travaux, occupé de gouaches ou de tableaux [illegible] temps matériel d'entendre à de tels ébats, passade dans sa vie, dit-il, amusette, caprice, récréation peut-être, en cas que la paternité de Fragonard en fût démontrée ; seulement elle ne l'est pas. Et ce ne seront pas les signatures qui donneront la certitude attendue.

Les Vestier, eux aussi, se sont multipliés en ces dernières années, ce qui n'empêche pas que M. Saint-Val, de la Comédie-Française, en Vestale, ne soit parmi les œuvres les plus séduisantes de cet artiste aimable, à la touche douce et agréable, au coloris brillant, et dont les petits morceaux, dit une feuille d'annonces du temps, avaient « les caractères du dessin ». Mais comme nous préférons, de son gendre François Dumont, le portrait de femme appartenant à Mme Alf. Orban et l'exquis portrait d'homme en habit bleu, daté de l'an IV, exposé par M. Fitz Henry. En revanche, si, dans le prétendu La Rochejaquelein de la même collection, nous admirons l'énergie du visage et la vigueur du coloris, nous nous refusons absolument à y voir le fameux chef vendéen. La date de l'an II suffirait à elle seule pour nous faire écarter cette attribution, — du 10 août 1792 à sa mort, le 4 mars 1794, Henri de La Rochejaquelein n'ayant pas quitté la Vendée, — si nous n'avions sur ce point un témoignage absolument précis, celui de la marquise de La Rochejaquelein elle-même. La belle-sœur du célèbre royaliste nous apprend dans ses *Mémoires* que quand Louis XVIII voulut faire faire les portraits des généraux vendéens, il ne s'en trouva aucun de Henri de La Rochejaquelein. C'est un jeune homme, dont elle donne le nom, qui dut poser devant le peintre royal.

Qui citer encore ? Rouvier, inconnu ou plutôt méconnu, mais qu'un érudit genevois, M. Albert Choisy, propose d'identifier avec Jean-Louis-Daniel Rouvière, de Genève ; Le Tellier, miniaturiste et émailleur, dont le comte de Chabrillan expose une page piquante et documentaire, un groupe d'acteurs du Théâtre de société de l'hôtel d'Aiguillon, signé et daté de 1775 ; Sauvage de Tournai, avec un profil antique de Buffon appartenant à Mme Alf. Orban, et des portraits envoyés par le prince de la Moskowa ; Sicard, dit Sicardi, minutieux à l'extrême, mais séduisant jusqu'au charme avec son portrait d'homme de la collection Le Roy.

daté de 1789, et son chef-d'œuvre : Benoît Boulouvard et Françoise du Plain de Sainte-Albine, appartenant au comte Allard du Chollet; Lié Perrin, son élève, un attardé des mouches et des poudres à la maréchale au milieu de l'école gréco-romaine, et dont M. Lanquest possède une fort jolie femme jouant de la harpe.

Nous arrivons à la période moderne. Voici Jacques Le Moine, superbement représenté par le portrait de Lavoisier, signé et daté de 1791, exposé par M. E. Stern, et par une petite merveille, les enfants de Montesquiou dans un parc, dont Mme Porgès peut se montrer fière à bon droit. Voici Mlle Capet, la meilleure élève de Mme Labille-Guiard, avec l'amusant écolier feuilletant un livre, de la collection Fitz-Henry, dont on aurait tort de vouloir faire un portrait du Dauphin; voici la féconde Mme Jaquotot, dont M. Bernard Franck possède les effigies habiles et officielles de Louis XVIII et de Charles X.

J.-B. Augustin a trouvé à Bruxelles la place d'honneur qui lui revient dans l'histoire de la miniature. A l'appel des organisateurs, M. Fitz-Henry a envoyé son portrait du général Westermann; le prince de la Moskowa, celui de Louis Bonaparte; le vicomte du Hamel du Breuil, le superbe émail de Vivant Denon, directeur des musées impériaux, signé et daté de 1810. C'est toute une petite galerie de miniatures très serrées de pratique, subtiles de pénétration et point sèches du tout de facture. Seul de l'école française, Isabey se présente aussi en bonne posture. Mais rien ne remplace pour nous les ébauches, les notes, les cahiers d'album, les touchantes et pieuses reliques de l'artiste que M. Pierpont-Morgan a enlevées au Louvre; le Dr Williamson aurait bien mérité des amis des arts en nous permettant de les admirer à Bruxelles.

Mettrons-nous Isabey en parallèle avec Augustin? Donnerons-nous le pas au peintre officiel de la cour impériale, à l'habile metteur en scène des visages diaphanes, auréolés de tulles envolés au vent, au maître des figures *sous voiles* comme on l'a appelé? En tout cas, il se présente à nous avec des pièces convaincantes et caractéristiques, telles que le général Bertrand, au prince de la Moskowa (le prince, nous dit-on, et c'est dommage, n'a pas pu se décider à se séparer du maréchal Ney), Napoléon Ier et Louis XVIII, au grand-duc de Bade, Marie-Louise, la reine des Belges, en amazone, au duc de Vendôme, et les curieux

portraits de la famille Osmond, exécutés en Angleterre pendant les Cent jours, joyaux de la collection de Mme Achille Fould.

Arrêtons-nous sur ce maître, qui fut aussi heureux qu'habile et servit avec un succès égal tous les régimes. Au reste, qui pourrions-nous encore citer ? Ses élèves ? L.-F. Aubry, qui balança parfois sa gloire, mais qu'on aurait tort de juger sur les deux ou trois portraits exposés à Bruxelles ? Jean Guérin, si séduisant avec ses galants déshabillés à la grecque ? Mme de Mirbel, peintre talentueuse des gloires de la famille d'Orléans ? Nicolas Jacques, qui sut composer le groupe aimable de la grande-duchesse Stéphanie de Bade et sa fille, appartenant à la comtesse de Flandre ? Il est temps de clore cette revue, qui ressemblerait à un palmarès, et de revenir aux écoles étrangères qui nous ménagent plus de surprises.



JOHN SMART. — PORTRAIT [illegible]

Collection Stettiner.

De la mort de Samuel Cooper (1672) aux premières œuvres de Richard Cosway, en 1760, l'Angleterre fournit peu de noms, bien que Beale, Crosse, Dixon, Ribey, Flatman, Lens, Ritcher et plusieurs autres soient représentés à Bruxelles par des œuvres dignes d'attention. Mais à partir de la fondation de l'Académie royale, la miniature retrouve à Londres une vogue extraordinaire. Un nouveau genre, inspiré de Reynolds, se fait jour. Une peinture gracieuse et frivole, toute de finesse, de légèreté, de maniérisme, fait apparaître sur l'ivoire la grâce délicate des beautés de George et Mary. Les yeux sont accentués jusqu'à l'excès, veloutés jusqu'à l'invraisemblance, les visages invariablement jolis, les poses de cou gracieuses, les cheveux vaporeux et légers, les chairs de lis et de roses, les draperies de couleurs tendres. Toutes ces

figures impondérables ont l'air d'avoir été posées sur l'ivoire. C'est délicieux et c'est un peu fade. En tout cas, c'est trop toujours la même chose.

Richard Cosway domine la phalange. Son George III de la galerie du roi de Wurtemberg, et surtout ses étonnants portraits de famille, prêtés par le lieutenant-colonel Francis Fitzherbert — quel exquis badinage que ce bijou « d'œil droit » de Mrs. Fitzherbert ! — le mettent au premier rang parmi les meilleurs. Pas très loin de lui, John Smart, plus serré de dessin et plus vigoureux de coloris, nous apparaît avec les très beaux portraits d'Edward Perceval, de sa femme et de sa fille, appartenant à lord Hothfield, et une délicieuse tête de jeune fille, envoyée par M. Stettiner. Après lui, George Engleheart, avec sa science de la pose et l'éclat particulier qu'il sait donner aux yeux des modèles, montre un talent presque égal, dans son portrait du comte de Beauchamp, appartenant à la comtesse de Mayo, et son effigie du médailliste Brundish, à lord Hothfield. Mais l'œuvre la plus brillante de l'école anglaise est celle d'Andrew Plimer. Non que ce miniaturiste ait plus de talent que ses devanciers, mais il est doué d'une qualité qui en vaut cent autres : c'est un charmeur. Rien ne peut donner une idée de ces têtes de jeunes filles aux yeux démesurément agrandis, de ces sœurs si également flattées qu'il faut, pour distinguer entre leurs ressemblances, s'aider d'un ruban, d'un pli de vêtement, d'une boucle de cheveux, comme dans les filles de John Ellis, de la collection de lord Hothfield, ou dans les enfants de l'artiste exposés par les héritiers de la famille Plimer. Art factice et séducteur, — irons-nous jusqu'à dire que ses modèles jouent de la prunelle ? — tant qu'on voudra, mais c'est adorable.



Richard Cosway.
Le Prince Henri Lubomirsky.
(Collection de S. A. le Prince Charles de Ligne)

Après ces maîtres, on nous dispensera de nous arrêter à leurs émules, talentueux aussi, mais moins caractérisés : Nathaniel Hone, le premier

organisateur d'expositions privées en Angleterre ; l'émailleur Henry Bone, peintre facile, mais technicien prestigieux, auteur d'un George III en émail de plus d'un pied de haut, exposé par M. Fitz-Henry ; Richard Collins ; William Grimaldi, étonnant portraitiste du prince régent et de la famille Lister ; John Hazlitt ; Mrs. Mee, auteur du comte et de la comtesse Beauchamp ; Samuel Shelley et vingt autres. Mais nous ne pouvons passer sous silence Ozias Humphry, soigneux jusqu'à la minutie, séduisant et preneur ; il figure à Bruxelles avec son chef-d'œuvre, le portrait de la duchesse d'Albany, peint à Rome en 1773, et qui, après avoir brillé à Strawberry Hill, chez Horace Walpole, appartient maintenant à lord Hothfield.



SICARDI. — PORTRAIT D'INCONNU.

(Collection de M. [illegible].)

Tout cela, faut-il le répéter ? est un peu factice. Certes, si le parti pris de flatterie est de mise quelque part, c'est bien dans le portrait, où la femme veut voir un miroir, mais un miroir qui l'avantage. Mais vraiment les Anglais exagèrent. Leurs miniatures font songer à des photographies trop retouchées. Devant les premières on s'extasie : « Les divines figures ! » Aux dernières on détourne les yeux. Elles sont trop. On souhaite des visages plus accentués, même au prix de quelques tares physiques ; on appelle de tous ses vœux un portrait de femme laide, et l'on revient à nos miniaturistes français, des flatteurs aussi, n'en doutons pas[1], mais des flatteurs habiles et qui ont su voir aussi

1. On connaît la lettre de Hall à sa fille, en date de septembre 1791, où il lui raconte [illegible] cherche à donner de la sveltesse à la princesse Louise de Prusse. C'est ce portrait qui [illegible] vente Muhlbacher près de deux cent mille francs par M. de Polès.

bien le dedans que le dehors, rendre les qualités morales aussi bien que le physique de leurs modèles.

A côté de ces deux grandes écoles, la France et l'Angleterre, que nous reste-t-il à admirer? Ces deux astres font tort à leurs satellites. Cependant on sent que la cause des écoles étrangères n'est pas perdue; il reste seulement à la plaider. Partout, depuis le milieu du XVIIe siècle, il y a eu des foyers de cet art élégant, indispensable aux princes, aux grands seigneurs ou tout simplement aux jolies femmes. A la cour de Suède (Signac, Boit, Hall ne sont-ils pas Suédois?), à Vienne, à Copenhague, à Berlin, on trouve des écoles autochtones. Sans doute, elles n'ont pas l'importance de la nôtre, mais il ne faudrait pas pour cela nier leur existence et profiter du caractère essentiellement nomade des miniaturistes pour rattacher à la France tous ceux qui, à un moment de leur carrière, sont venus y faire consacrer leur talent. C'est pousser le chauvinisme trop loin. Une réhabilitation en tout cas s'impose, et nous regrettons de n'en avoir pas trouvé les éléments à Bruxelles : celle de l'école genevoise. Émaillistes ou miniaturistes, depuis les inépuisables frères Huaud[1], qui ont enrichi tous les musées de l'Europe de leurs lumineux émaux, jusqu'à cet André Rouquette, qui fut certes un des premiers artistes de son temps, en passant par Soiron et Thouron, qui figuraient à Bruxelles, et par Gardelle et Mlle Terroux, qui n'y étaient point, il y a là un groupe tout particulier à étudier, un peu trop habile, un peu trop industriel peut-



THOURON. — PORTRAIT DE Mme D'ÉTIGNY.
Émail.
Collection Fitz-Henry.

1. Voir la *Revue*, t. XXII, p. 293. Pourquoi le Musée d'art industriel de Bruxelles n'avait-il pas exposé quelques-unes de ces belles montres émaillées de Huaud : *la Charité romaine* (n° 9338), et surtout *la Sainte Famille*, si curieusement doublée des *Filles de Loth* (n° 9321)?

être, mais à coup sûr aussi intéressant que l'école saxonne de [illegible], des Mengs, de M[lle] Hoffmann, de Schonau, ou l'école viennoise de Füger



J.-B. Augustin. — Portrait de M[illegible] Duchesn[illegible]

Collection L. S[illegible]

Daffinger, Lampi, Peter, Agricola, Bossi, que l'exposition de Bruxelles avait mis en lumière.

Ne soyons pas trop exigeants. Cette première enquête internationale

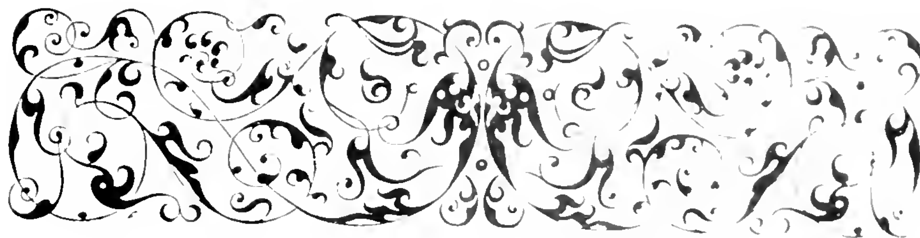
a donné des résultats assez intéressants pour que nous attendions patiemment une autre manifestation, que l'éclatant succès de celle-ci ne peut manquer de susciter. Elle nous a permis d'établir le parallèle des deux grandes écoles du XVIIIe siècle, avec une ampleur et un luxe inespéré de pièces de comparaison. Elle nous a surtout révélé, — et c'est ce qui survivra, croyons-nous, de cette inoubliable réunion d'œuvres, — ces prodigieux petits maîtres du XVIe siècle et du début du XVIIe, ces Hilliard, ces Oliver, ces Hoskins, dont les vélins, étincelants de vie, restent dans notre souvenir comme des petits êtres obsédants et troublants, échappés au cortège de la reine Titania. La révélation pour nous fut exquise. Elle le fut peut-être aussi, à un degré moindre, pour les Anglais, aucune des œuvres exposées dans leur section ne pouvant donner une idée de l'incomparable beauté des miniatures de S. M. la reine de Hollande[1].

HENRI CLOUZOT

1. Il nous reste à remercier les érudits qui ont bien voulu nous faciliter l'illustration de cette étude : M. Van Riemsdyck, directeur du Rijksmuseum, M. J. A. Frederiks, ancien directeur du Musée des Arts décoratifs de La Haye, et surtout M. Paul Lambotte, directeur des Beaux-Arts à Bruxelles, auteur lui-même d'une excellente monographie : *l'Exposition de la miniature*. Bruxelles, Van Oest, in-4°.



J.-B. PERRONNEAU. — PORTRAIT D'HOMME.
Collection de M. F. Flameng.



CORRESPONDANCE DE MUNICH

LA

RÉCENTE RÉORGANISATION DES MUSÉES BAVAROIS

La nomination de M. de Tschudi à la tête des musées de Bav[illegible] fut saluée, dans le monde artistique munichois, comme un tr[illegible]. Berlin s'était montré indigne de ce directeur moderniste [illegible] méconnu et honni. La capitale bavaroise se faisait une fête de [illegible] qu'elle demeurait toujours la ville d'art (*die Kunststadt*) par excellence de l'Allemagne : elle allait profiter de la présence de cet homme exceptionnel que la transformation de la Galerie Nationale avait rendu célèbre, pour réaliser enfin la « Galerie d'Art moderne » ambitionnée depuis longtemps, celle qui serait aux œuvres de la Sécession et de la Scholle ce que les Pinacothèques de Louis I[illegible] pour les artistes de son temps, celle qui consacrerait le prestige [illegible] de Munich. Aussi le nouveau directeur reçut-il d'emblée des pouvoirs discrétionnaires : il disposa en maître, non seulement des deux Pinacothèques, mais des galeries de la province (Augsbourg, Wurzbourg, Aschaffenbourg, Ansbach, Sp[illegible]), des collections reléguées dans quelques châteaux (Bamberg, Burghausen), de celles des Universités de Wurzbourg et d'Erlangen, enfin des dépôts de l'État et de la Co[illegible] Musée Germanique de Nuremberg. Il présidait en outre la commission [illegible] et la commission de restauration des musées.

Dès Noël 1909, la Pinacothèque ancienne se trouva [illegible]. N'oublions pas

1. Notre correspondant de Munich avait consacré à M. de Ts[illegible] une notice nécrologique (V. *Bulletin*, n° 286, 2 décembre 1911) [illegible] compléter, en résumant l'œuvre de réorganisation entreprise par [illegible] bavarois. — N. D. L. R.

que, pour le nouveau directeur, le musée du XXe siècle ne devait plus rien avoir de commun avec l' « herbier » de Taine où toutes les « espèces » ont un droit égal de figurer : il suffit qu'il fasse ressortir les grandes lignes de l'évolution de l'art et mette en valeur les représentants les plus saillants de cette tradition qui aboutit en ligne droite à la production artistique de nos jours, l'explique et la justifie. — encore qu'une des théories préférées de M. de Tschudi fût de partir de l'art moderne pour arriver à la compréhension de ceux des artistes anciens que l'on s'est habitué à considérer comme les précurseurs de l'impressionnisme.

Avec très peu de ressources, les salles furent d'abord rafraîchies : un simple badigeon, en attendant mieux, vint éclaircir les vieilles tentures. Des cadres de style pour les maîtres allemands, de modestes baguettes brunes pour les Hollandais, remplacèrent les uniformes et lourdes dorures du goût bourgeois d'autrefois. En outre, les salles furent débarrassées d'un nombre de toiles, de second et de troisième ordre, qui ne figuraient là que pour épargner des « lacunes » au catalogue. Les œuvres, espacées au large sur les parois, selon le principe des expositions sécessionnistes, eurent chacune leur part de cimaise : il semblait qu'on les vît pour la première fois, tant elles y gagnaient. Tout nouveau, tout beau ! Ce fut tout d'abord un véritable enthousiasme. Il fallut le temps de la réflexion pour qu'on se demandât si vraiment les peintures des XVe, XVIe, XVIIe siècles avaient été primitivement destinées à des intérieurs d'appartements et d'églises crus et nus. Puis on s'aperçut, et M. Theodor Alt le consigna dans son important volume sur *la Dépréciation de l'art allemand par les partisans de l'impressionnisme* (Mannheim, 1911), que les plus délicates clartés des vieux maîtres devenaient ternes sur le fond blanc-de-chaux de la salle allemande, de même que les ciels paraissaient violâtres sur le fond vert pomme de la salle néerlandaise.

Après avoir gagné de la place, il convenait de préciser le caractère nouveau du musée, de renouer certains chaînons de la tradition, trop négligés jusque-là, de montrer « l'évolution organique de l'art dans le sens des tendances modernes ». Pour cela, il fallait recourir aux collections provinciales. C'est ici que le Directeur général se heurta aux premières résistances : les protestations des villes dépouillées de leurs trésors les plus rares s'élevèrent jusqu'au Parlement : mais en vain. On leur accorda des compensations, on leur réserva notamment les œuvres de leurs écoles respectives. La Galerie d'Augsbourg, la plus remaniée de toutes, dut abandonner deux cent cinquante peintures, en échange desquelles il lui en revint quatorze ; elle se vit ériger, il est vrai, en Musée central de l'Art souabe, grâce à ses incomparables Burckmair, à ses Holbein, à plusieurs Apt, à un nouveau Strigel. Le château de Burghausen s'enrichit des tableaux de chasse de P. de Vos.

Je rappellerai seulement les titres des principales œuvres qui furent ainsi apportées à Munich et que le *Bulletin* a mentionnées au fur et à mesure. Une *Madone sur un trône* de J. Bassan, une *Crucifixion* et le cycle de Gonzague, du Tintoret, avec le magnifique panneau *Marie a choisi la meilleure part*, firent retour à la salle vénitienne : prêtées en 1835 par Louis Ier pour la décoration de la salle dorée, à l'Hôtel de Ville d'Augsbourg, cinq de ces toiles sur huit avaient été retrouvées dans un grenier vers 1880, fort endommagées : transférées alors à Schleissheim, elles sont aujourd'hui

réunies. Les salles des primitifs allemands surtout furent transformées et notablement enrichies : deux volets repris à Augsbourg complétèrent enfin le grand polyptyque du dôme de Brixen (1590), œuvre du maître tyrolien Michel Pacher; un *Homme des douleurs* du Maître de l'autel de Sterzing, portant la date de 1456, venait de Schleissheim représenter l'école d'Ulm; l'*Autel de saint Jean* de J. Burgkmair, provenant de l'église désaffectée du Sauveur, à Augsbourg, était reconstitué avec ses deux volets rapportés de Schleissheim et de Burghausen, et ces volets réunis forment cinq panneaux avec le retable ; un Cranach le Vieux était choisi pour ses analogies avec Grunewald ; une *Sainte Famille* pour la documentation de l'école de Dürer ; une délicieuse *Madone* s'ajoutait aux sujets si variés d'Altdorfer. La pauvreté de l'école espagnole justifie jusqu'à un certain point le transfert, de Schleissheim à Munich, d'un *Duc d'Olivares* à cheval, réplique de Del Mazo qui passa longtemps pour un Velazquez. La galerie d'Erlangen restituait un petit paysage de Rubens qu'on y avait relégué jadis. La section française s'augmentait du Boucher de Schleissheim, d'une *Ruine romaine* d'Hubert Robert, puis d'un Joseph Vien et d'un L. Tocqué repris contre de vieux panneaux au Musée national bavarois. Une *Falaise* de G. Morland (1793) apportait un renseignement précieux sur l'état du paysage anglais au moment où allait paraître Constable.

Vers la même époque, la Pinacothèque s'ornait des premières acquisitions nouvelles. Entre toutes, l'*Espolio* du Greco attirait l'attention par son cadre d'or resplendissant et par la place d'honneur qui lui était attribuée : c'est une répétition — de sa main de l'artiste — du fameux tableau d'autel de la cathédrale de Tolède. Une autre toile très intéressante était *le Concert* de Francesco Guardi, que l'on peut rapprocher des quatre scènes de la réception de Pie VI à Venise, en mai 1782, peintes pour le marchand Pietro Edwards, et aussi de l'*Intérieur de Saint-Marc* de 1763 (au Musée de Bruxelles) ; l'intérieur que possède désormais la Pinacothèque de Munich représente, selon M. Jarnovski, le concert donné aux comtes du Nord, à Venise, le 20 janvier de la même année 1782. Un *Portrait d'homme* de Gainsborough apportait également une note plutôt rare dans la production anglaise. Enfin, le nombre des Goya était porté d'un à six, dont quatre inédits.

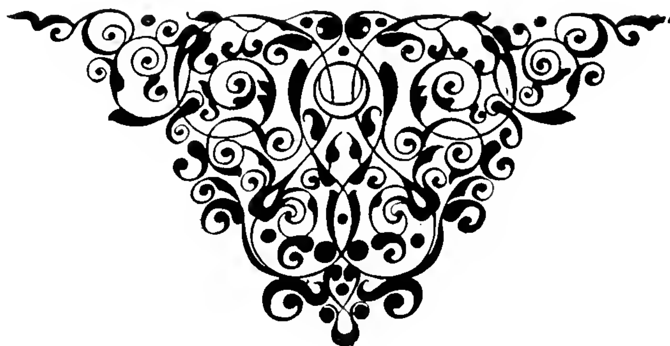
En mars 1910, éclatait le scandale relatif aux tableaux de Rubens « retouchés » par M. de Tschudi : le groupe des *Deux Faunes* et surtout le *Méléagre et Atalante*, dont on supprima la valeur de quatre mètres carrés sur les côtés pour en faire une composition en hauteur. Nous avons résumé alors, dans le *Bulletin* (n° 460, 16 avril 1910), les principaux points de la discussion : elle ne tourna pas à l'avantage du réformateur trop zélé.

En juin, une mesure administrative provoque des débats à la Chambre du conseil et déchaîne de franches critiques dans la presse quotidienne : l'entrée libre au Musée est réduite à un seul jour en semaine et le travail des copistes limité aux trois derniers jours seulement. La mesure, très impopulaire, passe néanmoins dès le 1er juillet.

A la nouvelle Pinacothèque, le remaniement fut peu de chose. Le point capital allait être de savoir quel intérêt le directeur général témoignerait à l'école munichoise contemporaine, si puissante, et d'une individualité si marquée... Une déception cruelle attendait ici les artistes. Non seulement ils se virent ignorés, mais dans le même

temps, le marché de Munich s'encombrait du déballage de plus en plus bruyant des fonds de magasins primitivistes et futuristes. Les rapports de M. de Tschudi avec le monde des marchands, qui s'entendent aujourd'hui à lancer des réputations comme on crée des modes, prouvent qu'il ne fut pas étranger à la hausse excessive, de ce côté-ci du Rhin, des « manifestations les plus vivantes » du néo-impressionnisme et de ses succédanés les plus « fauves ». Et l'on ne tardait pas à apprendre que, sous le nom de « Fondation Tschudi », un lot de ces œuvres, déjà assuré pour la galerie moderne de l'avenir, comprenait, à côté de toiles de Manet, de Courbet, de Daumier, de Monet et de deux bronzes de Rodin (*Sabienne accroupie* et *Buste du symphoniste Gustave Mahler*), toute une série de Cézanne, de Van Gogh, de Gauguin, de Hodler, de Signac, de Matisse, etc. C'est donc contre l'appui moral que l'autorité du directeur des Musées prêtait aux spéculateurs que s'insurgeait la *Protestation des artistes allemands*, dont le *Bulletin* s'est fait l'écho. Cedant à des goûts très personnels, M. de Tschudi n'avait tenu aucun compte de l'évolution et des tendances nationales allemandes, demeurées étrangères à des préoccupations toutes superficielles de facture ou à de bruyantes théories. C'était faillir à ses propres principes, c'était une faute grave. On peut dire que la mort vint couper court à un mécontentement qui n'aurait pas tardé à éclater. Le « type nouveau » de directeur de musée n'avait pas réalisé les espoirs que l'on avait cru pouvoir fonder sur lui.

MARCEL MONTANDON.



BIBLIOGRAPHIE

Histoire du château de Versailles, par Pierre de Nolhac. **Versailles sous Louis XIV**. — Paris, André Marty et Émile Paul, 2 vol. in-fol., pl.

Il faudrait s'excuser de donner aussi tardivement l'annonce de ce bel ouvrage si son intérêt n'était que d'actualité; mais le travail dont il s'agit ici n'est pas une œuvre conçue à la légère, ni un livre de circonstance. L'auteur y a essayé, pour la première fois, de constituer l'histoire du château de Versailles d'après ses véritables sources: il a voulu écrire sur le palais et les collections dont il a la garde depuis vingt ans, le livre définitif, où non seulement la topographie de Versailles aux divers moments de sa gloire se trouvera désormais fixée, mais où aussi chacun des grands artistes qui ont coopéré à ce musée de la décoration française prendra la part d'éloges et la place qui lui reviennent.

Pour réaliser ce double dessein, M. de Nolhac a mis largement à contribution les documents d'archives, et notamment les comptes des Bâtiments du Roi. Pourtant ce n'était point assez de ces précieuses paperasses pour ressusciter ce domaine et ce palais sans cesse en transformation : M. de Nolhac a trouvé dans les dessins, dans les estampes, dans les peintures surtout, des témoins contemporains dont le particulier intérêt vient de ce qu'ils se contrôlent et se complètent les uns les autres. Si l'on y ajoute les descriptions anciennes, les gazettes, les récits des voyageurs, les mémoires de cour, on se rendra compte de ce qu'il a fallu réunir et confronter de documents de toutes sortes pour obtenir une histoire authentique, débarrassée des légendes et des racontars que l'on s'était plu à y introduire.

A cette monographie, dont les deux premiers volumes sont consacrés au Versailles de Louis XIV, il fallait donner l'aspect le plus sérieux et le plus élégant à la fois : les éditeurs n'y ont pas manqué, et le livre de M. de Nolhac, avec son beau papier, son texte clair, ses illustrations soigneusement tirées, se présente comme un ouvrage classique, où la forme se trouve d'accord avec le fond. — E. D.

Artistes et amis des arts, par Henry Roujon. — Paris, Hachette, in-16.

Rendons grâces aux fonctions de secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts qui nous valent ce volume d'éloges prononcés par M. Henry Roujon. Par la pénétration des caractères, la justesse du trait, l'agrément du style et la sûreté de l'information, et aussi par un piquant mélange d'esprit et d'émotion, ces discours remplissent leur objet au delà des circonstances qui les ont motivés. Loin de paraître imposés par les devoirs académiques, on les dirait écrits à loisir par un homme libre

de choisir son heure et ses sympathies. Ils ont quelque chose de définitif dans leur raccourci et, par le fait qu'ils échappent à toute formule préconçue, leur réunion accentue encore certains contrastes et renforce l'intérêt de chacun de ces portraits.

Des peintres comme Bouguereau, Hébert et Gérôme, des sculpteurs comme Paul Dubois et Eugène Guillaume, des musiciens comme Verdi et Reyer, des historiens et des critiques comme le comte Henri Delaborde, le marquis de Chennevières, Larroumet, etc., sont ici « loués » avec mesure, comme on ne l'est plus que sous la coupole, par un homme qui excelle en ce noble genre littéraire, parce qu'il a, lui aussi, comme son devancier, « autant de générosité au cœur que de liberté dans l'intelligence ». — E. D.

L'Architecture religieuse en France à l'époque romane. Ses origines, son développement, par R. de Lasteyrie. — Paris, Picard, in-4°, 731 fig.

Ce volume représente une vie d'enseignement. L'auteur, dans sa préface, donne un souvenir à ses trente générations d'auditeurs. Il a eu d'autres disciples, et je pourrais citer un Normalien qui s'est fait prêter par un ami, il y a quelque vingt ans, le cours d'archéologie française professé à l'École des Chartes. Le cours est devenu un « livre » savamment et clairement ordonné, où les monuments se trouvent associés à l'histoire d'une civilisation qui a été glorieuse. Ce livre s'adresse à tous ceux qui ne séparent pas de la culture française le culte de l'art français.

Sans viser à être aussi complet que M. Enlart, dans son inappréciable manuel, le comte de Lasteyrie donne pour les monuments les plus instructifs des analyses personnelles : il reprend tous les problèmes, les pose et les discute à nouveau avec la lucidité et la prudence qu'il possède à l'égal de son maître Quicherat. Il incline vers les solutions de juste milieu ; pourtant, il sait prendre parti dans les questions les plus épineuses. Il s'attaque au problème des origines de l'art français du moyen âge, qui avait été jusqu'ici discuté à l'étranger plus qu'en France. Après un autre chartiste, Louis Courajod, il fait la part assez belle aux influences orientales. Peut-être aurait-il pu la faire plus belle encore et se montrer plus complètement informé des derniers travaux publiés sur les pays qui ont été la patrie de la civilisation chrétienne. C'est la seule réserve que feront, je pense, devant ce beau livre, ceux que leurs recherches ont exposés au « mirage oriental ». — E. Bertaux.

Publications pour faciliter les études d'art en France. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France. Franche-Comté, par l'abbé Paul Brune. — Paris, 16, rue Spontini, in-4°.

L'œuvre considérable, si brillamment inaugurée par ce premier volume, restera comme une des plus utiles contributions à l'étude de l'histoire de l'art qu'on ait entreprises depuis longtemps. Il n'est pas un chercheur un peu familiarisé avec la bibliographie artistique qui ne comprenne la portée de ce répertoire et n'évalue l'économie de temps que de tels renseignements lui permettront de réaliser. Il n'en est pas un qui n'applaudisse à l'idée de mettre en œuvre les recherches des érudits spécialisés dans l'étude d'une région, pour obtenir des dictionnaires purement régionaux, répondant à peu près aux limites des anciennes provinces françaises et

englobant tous les artistes et ouvriers d'art sur lesquels on aura pu recueillir quelque renseignement, depuis les origines jusqu'à 1900.

Le précieux volume de M. l'abbé Brune, avec son introduction générale sur l'art en Franche-Comté, son répertoire bibliographique, sa table des noms cités, ses notices abondantes et précises, fait bien augurer d'une entreprise à laquelle des érudits comme MM. l'abbé Requin, L. de Grandmaison, P. Arnauldet, L. Batcave, etc., ont assuré leur collaboration. Et l'on ne saurait passer sous silence le nom de celui qui a été l'instigateur de cette publication et qui travaille, depuis trois ans, à la mettre sur pied : il faut louer M. André Girodie d'avoir jeté les plans d'une aussi vaste tâche et d'avoir donné au créateur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, qui lui a fait confiance, une occasion nouvelle de recevoir les remerciements de tous les travailleurs. — E. D.

Grammaire des arts de la soie, par Henri ALGOUD. — Paris, J. Schemit, in-4, 86 fig.

Pour nous renseigner à souhait sur les arts du tissu, il faudrait un professionnel qui serait en même temps un écrivain, ce qui est assez malaisé à rencontrer. Du moins pouvons-nous maintenant, grâce à l'excellente *Grammaire* de M. Algoud, acquérir des notions suffisamment précises sur le domaine si étendu et si varié des *Arts de la soie*. Le réel mérite d'un tel ouvrage est de nous conduire, sur un plan d'une logique toute scientifique, des opérations les plus simples aux problèmes les plus compliqués du tissage et du façonnage. Après un effort de lecture, qu'une illustration moins restreinte aurait certainement contribué à alléger, nous pouvons désormais savoir, autrement que par ouï-dire, en quoi consistent les principales *armures* (taffetas, sergé, satin, reps, cannelé) ; comment se fabriquent le velours, la gaze, les crêpes, les tulles ; quelle technique distingue les soieries *façonnées* (damas, brocatelles, lampas), et les soieries *brochées*, telles le fameux décor « au faisan » de Ph. de Lassalle ; ce qu'il faut entendre par les *soieries façonnées par la chaîne* (pompadour, droguet, double chaîne), par les *brocarts* ; comment on décore la soie par la broderie, par l'impression, etc. La partie archéologique et historique n'est qu'indiquée ; mais on a déjà largement écrit sur la question et nous espérons qu'un jour prochain, M. Algoud, à son tour, nous donnera une substantielle *Histoire de la soie*. — HENRI CLOUZOT.

Le Palais de justice et la Sainte-Chapelle de Paris, notice historique et archéologique, par Henri STEIN. — Paris, D.-A. Longuet, in-16, fig. et pl.

La collection dans laquelle MM. Vitry et Brière, Marcel Aubert et G. Delahache ont respectivement publié leurs excellentes monographies de l'église abbatiale de Saint-Denis, de Notre-Dame de Paris et de la cathédrale de Strasbourg vient de s'enrichir d'un nouvel ouvrage, consacré à celui des monuments parisiens à travers lequel il est le plus passionnant de se promener en compagnie d'un historien sérieux.

Elle est si riche, l'histoire de ce Palais, qui, d'abord simple forteresse, devint successivement demeure des rois de France, siège des cours souveraines du royaume, centre de tous les services judiciaires de la capitale ; il a vu tant de fêtes et tant de

deuils, ce monument dont les galeries et les boutiques ont été un des rendez-vous élégants de la Ville, et dont l'ancienne Conciergerie évoque tant de sinistres souvenirs ! Étouffé, écrasé, au milieu de ces constructions dont M. H. Stein a clairement débrouillé les transformations, se dresse un admirable joyau : c'est la Sainte-Chapelle consacrée le 25 avril 1248, dont la description et l'histoire occupent une bonne partie du livre, et non la moins captivante pour le curieux.

Des planches, des plans et des figures viennent à chaque instant appuyer le texte et achèvent de faire de cet ouvrage une des plus vivantes et en même temps des plus érudites contributions que je sache à l'histoire d'un des coins les plus vénérables du vieux Paris. — E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Spalato, le palais de Dioclétien.* Relevés et restauration par Ernest Hébrard. Texte de Jacques Zeiller. Avec préface de Ch. Diehl. — Paris, Ch. Massin, in-4°, 220 fig. et 30 pl., 110 fr.

— *Petites monographies des grands édifices de la France. Le Château de Chambord*, par Henri Guerlin. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig. et plan, 2 fr.

— *Nos cathédrales*, par A. Broquelet. Préface de Maurice Barrès. — Paris, Garnier frères, in-18, fig. 5 fr.

— *Cinquante croquis d'Auguste Lepère. Paris, Vendée, Ile-de-France, Italie.* Reproductions en héliotypie... — Paris, E. Sagot, in-fol., 75 fr.

— *Le Château de Clagny à Versailles, restitution, notices, iconographie*, par Ch. Harlay. — Versailles, A. Bourdier, in-fol., fig. et 42 pl., 80 fr.

— *Les Grands sculpteurs français du XVIIIe siècle. Augustin Pajou*, par Henri Stein. — Paris, E. Lévy, gr. in-8°, 154 fig. et 12 pl., 40 fr.

— *L'Art de notre temps. Carpeaux*, par Paul Vitry. Paris, E. Lévy, in-16, 48 pl., 3 fr. 50.

— *Publications pour faciliter les études d'art en France. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France*, publié sous la direction d'André Girodie. *La Franche-Comté*, par l'abbé Paul Brune. — Paris, J. Schemit, in-4° (100 ex. seulement mis en vente), 12 fr.

— *Sixième série des vieux hôtels de Paris. Le Faubourg Saint-Honoré. Tome Ier. Vues extérieures et intérieures ; plans, détails, etc.* Notices historiques et descriptives par J. Vacquier. — Paris, F. Contet, in-4°, 42 pl., 40 fr.

— *Le Charme de Florence*, par Maurice Brillaut. — Paris, Bloud, in-16, 3 fr. 50.

— *La Tapisserie-broderie de Bayeux et son auteur, la reine Mathilde*, par Suzanne Turgis. — Paris, H. Champion, in-16, 2 fr.

— *Escultura en Madrid, desde mediados del siglo XVI hasta nuestros dias*, par Enrique Serrano Fatigati. — Madrid, Hauser et Menet, in-4°, fig. et pl., 50 pesetas.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

LE MAITRE DES « GRANDES HEURES DE ROHAN »

ET LES LESCUIER D'ANGERS

I



certaines dates privilégiées ont apparu, dans l'histoire de l'art, des hommes véritablement hors pair, sachant créer des œuvres géniales qui se sont imposées à la fois par la supériorité de l'exécution et par l'originalité de la conception. Ces grands esprits restent en quelque sorte comme les phares qui jalonnent les étapes décisives franchies par l'humanité dans l'évolution de la peinture, de la sculpture, de l'architecture ou de la musique à travers les âges.

Mais ces génies supérieurs n'ont pas surgi d'une manière tout à fait soudaine. En examinant de près les choses, on leur découvre des précurseurs, lesquels, sans s'élever comme eux d'un bond sublime, ont cependant le sentiment du progrès à réaliser et s'essayent déjà à en tenter la poursuite, indiquant, ou tout au moins soupçonnant la route à suivre. Puis, comme le sillage du navire s'épand sur les ondes, après le passage du vaisseau de haut bord, les créations de ces artistes inspirés ne meurent pas avec eux : elles exercent une action persistante qui se propage à la fois dans le temps et dans l'espace ; elles deviennent des modèles que l'on s'attache à étudier, où l'on puise des enseignements à suivre et dont l'imitation reste en faveur, parfois auprès de plusieurs générations de travailleurs.

Cette double constatation trouve son application dans l'histoire de la

peinture française du moyen âge, quand nous nous reportons, par la pensée, à l'époque si prodigieusement attachante des premières années du xve siècle, à cette époque de féconde et hardie rénovation des doctrines, qui marque l'apogée de l'École parisienne du temps de Charles VI et précède immédiatement l'instant où les Van Eyck vont à leur tour se révéler dans des régions situées plus au nord que Paris.

Pour cette époque, et par suite de circonstances déplorables que j'ai indiquées jadis à l'occasion de l'Exposition des Primitifs français[1], ce n'est malheureusement plus guère que dans les miniatures de manuscrits que nous pouvons aujourd'hui rechercher ce que fut l'art de la peinture dans le brillant milieu de la cour du roi de France et des autres princes de la maison de Valois, dont Paris était alors la résidence principale. Mais les miniatures suffisent à nous faire connaître un groupe d'artistes véritablement merveilleux, formant un atelier qui avait pour chefs, au témoignage des documents du temps, Pol de Limbourg et ses deux frères Jehannequin et Hermant. On sait que Pol de Limbourg et ses frères ont surtout travaillé, de 1411 à 1416, pour l'oncle de Charles VI, le fastueux Jean de France, duc de Berry, et qu'ils ont laissé leurs plus purs chefs-d'œuvre dans l'incomparable manuscrit des *Très riches Heures* de ce prince, conservées au Musée Condé à Chantilly[2]. Pour le même duc Jean de Berry, ils ont encore illustré le ravissant volume des *Belles Heures* du duc, appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild[3].

Pol de Limbourg et ses frères méritent d'être placés au rang de ces artistes exceptionnels qui font date dans les annales de l'art; et, comme la généralité des maîtres géniaux, eux aussi ont eu et des précurseurs et des imitateurs.

Parmi leurs précurseurs se classe en première ligne l'artiste charmant que j'ai proposé de nommer « le Maître des Heures du maréchal de Boucicaut », auquel j'ai consacré ici même toute une étude[4], et qui peut-être pourrait bien devoir être identifié avec Jacques Coene, peintre miniaturiste

1. V. la *Revue* (1904), t. XV, p. 93-97.

2. Comte Paul Durrieu, *Chantilly. Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1904, in-folio, avec une reproduction en couleurs et 64 planches hors-texte en héliogravure.

3. Comte Paul Durrieu, *les « Belles Heures » de Jean de France, duc de Berry*, 1906, gr. in-8° (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I).

4. V. la *Revue* (1906), t. XIX, p. 401 et t. XX, p. 21. Cette étude sur *le Maître des « Heures du maréchal de Boucicaut »* a été aussi tirée à part.

venu de Bruges à Paris à la fin du XIV[e] siècle, auquel j'ai également consacré une étude [1].

Quant aux imitateurs de Pol de Limbourg, il en est plusieurs, et dont la période d'activité se répartit sur un long espace de temps. Le XVI[e] siècle était déjà relativement avancé qu'il se trouvait encore dans les pays flamands des miniaturistes qui, suivant un exemple déjà donné en ces régions par les peintres du célèbre *Bréviaire Grimani*, maintenant à Venise, continuaient à répéter, pour les illustrations des calendriers de livres d'Heures manuscrits, certaines compositions peintes plus de cent ans auparavant dans les *Très riches Heures* du duc de Berry, de Chantilly. J'ai pu expliquer par quelle filiation s'était opéré le transport de ces thèmes [2]. Au cœur du royaume de France, ce sont trois ateliers de miniaturistes du XV[e] siècle qui ont surtout été influencés par les œuvres de Pol de Limbourg. L'un de ces ateliers fut celui du peintre enlumineur Jean Colombe, très en faveur sous le règne de Louis XI et dont



FIG. 1. — « GRANDES HEURES DE ROHAN » SAINT ANDRÉ.
Ms. lat. 9471 de la Bibliothèque Nationale, f° 217.

1. Comte Paul Durrieu, *Jacques Coene, peintre de Bruges, travaillant à Paris sous le règne de Charles VI* (Bruxelles, 1906, in-folio, avec planches. Extrait du périodique *les Arts anciens de Flandre*).

2. Comte Paul Durrieu, *les Très riches Heures du duc de Berry... et le Bréviaire Grimani*, Paris, 1903, in-8° (Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LXIV, p. 321-328).

j'ai eu occasion ailleurs de montrer le rôle [1]. Les deux autres ateliers, plus anciens que le précédent, ont fleuri sous Charles VII, groupés autour de deux chefs principaux que je proposerai d'appeler, d'après les œuvres capitales mises au jour sous leur direction, « le Maître des Grandes Heures de Rohan » et « le Maître du Bréviaire du duc de Bedford ».

Ces deux derniers ateliers ne sont pas seulement dignes d'être considérés au point de vue spécial de leurs attaches avec les traditions remontant aux artistes géniaux du duc de Berry. Par eux-mêmes, et indépendamment de toute influence extérieure, ils ont une importance considérable, inconnue encore du grand public, et qui mérite d'autant plus d'être enfin mise en lumière.

J'espère pouvoir parler un jour à mes lecteurs du « Maître du Bréviaire du duc de Bedford » qui intéresse beaucoup l'histoire de l'art à Paris [2]. Pour le moment, dans les pages qui vont suivre, c'est au « Maître des Grandes Heures de Rohan » que je me propose de m'attacher, en coordonnant et résumant ici une masse d'observations qui résultent de l'examen direct des manuscrits sur les originaux mêmes, et que j'ai mises un quart de siècle à patiemment réunir.

II

L'étude que j'entreprends repose essentiellement sur le rapprochement d'une série de manuscrits à miniatures, dispersés en diverses collections, mais qui, pour l'observateur familiarisé avec la critique des peintures du moyen âge français, apparaissent avec la dernière évidence avoir été décorés et illustrés dans un même atelier de peintres enlumineurs.

Le plus important de ces volumes, celui que j'appelle *les Grandes Heures de Rohan* et qui appartient à la Bibliothèque nationale de Paris est depuis bien des années exposé dans une des vitrines de la Galerie Mazarine (armoire XIX n° 209) comme un spécimen remarquable de « peintures des manuscrits ».

Un examen approfondi m'avait fait concevoir déjà une vive admira-

1. Comte Paul Durrieu, *Chantilly. Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, chapitre VII.

2. J'en ai dit quelques mots, accompagnés de la reproduction d'une miniature, dans l'*Histoire de l'Art*, dirigée par M. André Michel, t. IV, 2e partie, p. 707-708.



HEURES MANUSCRITES A L'USAGE D'ANGERS
Saint Pierre (fol. 260)
(Collection Martin Le Roy)

tion pour ce manuscrit, lorsqu'au mois de février 1889, ayant été avec mon illustre et vénéré maître Léopold Delisle étudier à Strasbourg un très important lot de manuscrits provenant de l'ancienne collection Hamilton qui allaient passer dans une vente aux enchères, je trouvai parmi ces manuscrits un *livre d'Heures à l'usage d'Angers* que le caractère de ses peintures rattachait étroitement aux *Grandes Heures de Rohan*. Quelques semaines plus tard, le 15 mai 1889, je signalais le fait dans une communication à la Société des Antiquaires de France[1]. Il s'agissait de l'admirable livre qui de la Bibliothèque d'Urfé avait passé au XVIIIe siècle chez le prince de Rohan-Soubise, que les ducs de Hamilton ont possédé ensuite en Angleterre et qu'une heureuse bonne fortune devait, quelque vingt ans après la vente Hamilton, ramener à Paris aux mains de M. Martin Le Roy.

Je découvris ensuite qu'à la Bibliothèque nationale même existait un autre manuscrit, très précieux, toujours sorti du même atelier que *les Grandes Heures de Rohan* ; c'était un livre d'Heures qui a appartenu au bon roi René et que je qualifie, pour des raisons que j'expliquerai plus loin, d'*Heures des ducs d'Anjou*. Au cours de mes recherches, un quatrième livre d'Heures, également très important et trahissant les mêmes mains d'artistes, m'apparut encore au cours d'un voyage en Angleterre, à la Bibliothèque du Fitzwilliam Museum de Cambridge, avec les *Heures dites d'Isabelle Stuart, duchesse de Bretagne*.

A côté de ces manuscrits d'une beauté exceptionnelle, la ressemblance du style m'amena à placer aussi soit la totalité de l'illustration de certains livres d'Heures plus modestes d'aspect général, soit des miniatures qui se trouvent dans des exemplaires d'écrits littéraires en français, mélangées alors, du moins dans tous les cas que je citerai plus loin, avec des miniatures de caractères différents.

J'arrivai peu à peu à reconstituer par la pensée toute une œuvre extrêmement remarquable qui me révélait un atelier restant à déterminer, mais certainement d'une grande importance.

Pendant que je réunissais ainsi mes observations, d'autres que moi, passant sur tel ou tel point de mon champ d'études, étaient aussi frap-

1. *Notes sur quelques manuscrits [illegible]* [illegible] *nationale des Antiquaires de France*, année 1889, p. [illegible]

pés des mêmes similitudes. Léopold Delisle admettait pleinement, je le tiens de sa bouche même, le rapprochement que j'avais fait en 1889 entre *les Grandes Heures de Rohan* et des *Heures à l'usage d'Angers*, aujourd'hui chez M. Martin Le Roy. Ce sentiment s'est trouvé partagé par ceux qui ont eu récemment l'occasion, grâce à la complaisance de M. Martin Le Roy, de voir ensemble les deux manuscrits, tels que MM. Omont, Dorez, le comte Alexandre de Laborde.

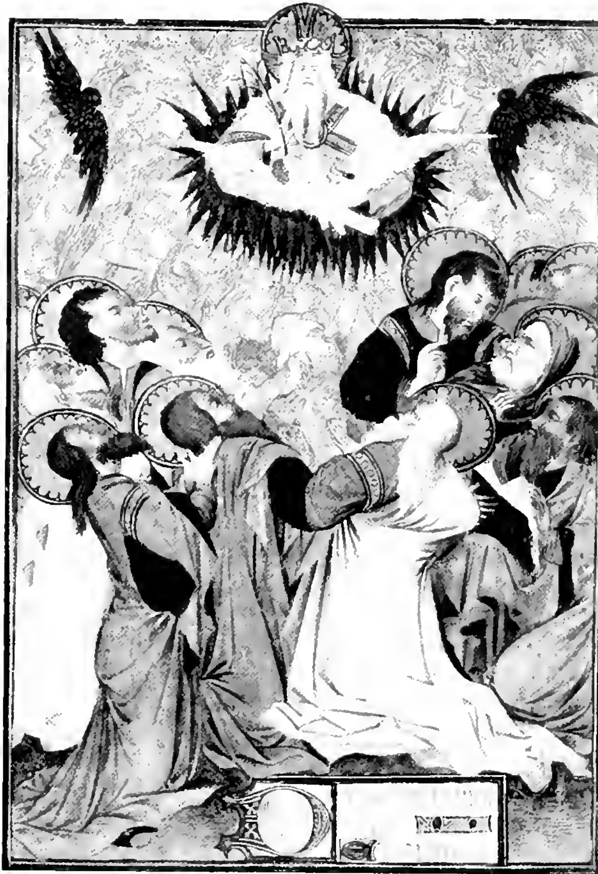


FIG. 2. — « GRANDES HEURES DE ROHAN », LA PENTECÔTE.
Ms. lat. 9471 de la Bibliothèque Nationale, f° 143 v°.

D'un autre côté, M. Émile Mâle, procédant d'une façon tout à fait indépendante de moi, reconnaissait très bien qu'il y avait lieu de classer près des *Grandes Heures de Rohan*, malgré un fort écart dans l'importance des œuvres, deux des livres d'Heures relativement secondaires et un des manuscrits littéraires en français, auxquels je faisais plus haut allusion (Bibl. de l'Arsenal ms. n° 647 ; Bibl. nat. ms. latin 13262 et ms. français 22531). Il fut également frappé de la ressemblance du manuscrit de M. Martin Le Roy avec *les Grandes Heures de Rohan*. Je suis heureux de citer les opinions de ces connaisseurs autorisés, car elles me placent sur un terrain particulièrement avantageux. Grâce à elles, en effet, je trouve acceptés à l'avance plusieurs de ces rapprochements de manu-

scrits sur lesquels je vais étayer mes développements et dont je ne suis plus seul maintenant à affirmer la légitimité.

Avant de décrire, au moins dans leurs grandes lignes, les principaux de ces volumes, il convient de donner quelques idées d'ensemble que suggère leur examen. Quand on parcourt dans leur totalité la série d'images qui illustrent *les Grandes Heures de Rohan*, les *Heures à l'usage d'Angers*, de la collection Martin Le Roy, ou les *Heures dites d'Isabelle Stuart*, du Fitzwilliam Museum, un fait saute aux yeux à première vue, c'est que les miniatures ne sont pas l'œuvre d'un unique artiste, mais le travail de plusieurs mains. Suivant les pages, le mérite d'art varie d'une manière très accentuée. Néanmoins, d'un bout à l'autre des séries d'images, on rencontre un sentiment général d'unité de doctrines, l'application de certaines formules constantes, l'emploi d'une même gamme de coloris. Nous avons là, évidemment, des volumes dont les peintures trahissent des pinceaux divers mais sortent cependant d'un atelier unique. Les cas de ce genre sont très fréquents dans l'histoire de la miniature française aux XIVe et au



Fig. [illegible] — Heures [illegible]

La Pentecôte [illegible]

Ms. lat. [illegible]

XVe siècle. Leur explication est donnée par des documents d'archives. Ceux-ci, très souvent, nous montrent des artistes s'associant pour exécuter en commun l'illustration d'un volume. Le meilleur exemple que je puisse citer à cet égard est celui des maîtres chers au duc de Berry, dont je rappelais les noms au début de cette étude, Pol de Limbourg et ses deux frères. Les trois frères sont toujours mentionnés simultanément dans les textes d'archives relatifs à leurs travaux exécutés pour le duc de Berry; ils formaient donc comme un groupe indivisible. Et au-dessous des maîtres, vraiment dignes d'une telle qualification, nous savons aussi, toujours par les documents, qu'il y avait encore, dans leurs ateliers, des collaborateurs d'ordre inférieur, des « varlets », aides ou apprentis. Mais sur l'ensemble de ces exécutants, réunis en un unique atelier, se détache en général la suprématie d'un chef qui dirige ou anime tout le travail, et fait passer quelque chose de son génie propre même dans les pages auxquelles il n'a pas personnellement mis la main. Il y a longtemps que j'ai comparé cette situation à celle qui s'est répétée dans l'histoire de l'art au XVIe siècle avec Raphaël et ses élèves, au XVIIe siècle avec Rubens et ses collaborateurs. La mise en œuvre est répartie entre plusieurs ouvriers du pinceau ; l'inspiration reste une. C'est ce qui se reproduit pour *les Grandes Heures de Rohan* et les manuscrits sortis du même atelier. Au milieu des divers miniaturistes de mérite inégal qui ont



FIG. 4. — « GRANDES HEURES DE ROHAN ». DIEU CRÉANT LA FEMME.
Ms. lat. 9471 de la Bibliothèque Nationale, fo 9.



HEURES MANUSCRITES A L'USAGE D'ANGERS
Saint André (fol. 162)
(Collection Martin Le Roy)

peint ces volumes, un chef apparaît, maître dans toute la force du terme, supérieur à ses collaborateurs, plus savant dans sa facture, plus [illegible] dans l'accentuation des types. Maintes fois il arrive que dans un des manuscrits un thème particulier soit traité par ce maître en personne et que, dans les autres manuscrits de la série, le même thème ait été simplement confié à tel ou tel des collaborateurs. Or, toujours, dans la page peinte de la main du maître en question, on trouve une vigueur d'inspiration, une ampleur dans le rendu qui s'affaiblissent dans les répliques de la même composition dues aux autres mains. C'est donc bien ce maître, auquel je réserve spécialement la dénomination de « Maître des Grandes Heures de Rohan », qui a été le chef de l'atelier. Son individualité apparaît naturellement tout entière dans les pages sorties de sa propre main ; mais elle se devine encore à travers les interprétations de ses modèles données par les autres ouvriers de l'atelier.

Dans une communication à la Société des Antiquaires de France, en [illegible] et plusieurs fois depuis lors[1], j'ai cherché à attirer l'attention sur ce maître. J'ai signalé en lui un artiste parfois presque exagéré dans la recherche du sentiment et dont le style, pour tout dire, a des tendances à une certaine rudesse, mais doué d'un tempérament personnel et original, hardi et souvent très émouvant, chez qui le caractère large du travail, la fermeté du trait, la vigueur du coup de pinceau, comme aussi les proportions relativement considérables données aux figures sembleraient indiquer plutôt un peintre proprement dit qu'un simple enlumineur de profession. Et, ici encore, j'ai l'avantage de pouvoir invoquer le sentiment d'autrui. Longtemps après moi, mais sans paraître avoir remarqué, ou du moins sans mentionner ce que j'avais déjà imprimé sur le sujet, et partant d'autant plus spontané dans son admiration, M. Émile Mâle s'est également enthousiasmé pour les peintures que je prisais si fort. Dans un article paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* en juillet [illegible], il déclarait qu'il tenait le manuscrit que j'appelle *les Grandes Heures de Rohan* « pour un des chefs-d'œuvre de notre vieil art français » et que dans ce volume « quelques-unes des grandes miniatures à pleine page comptent

[1] [illegible]

parmi les choses les plus pathétiques qui aient jamais été faites[1] ».

Le chef suprême, « le Maître des Grandes Heures de Rohan » dépasse par son véritable génie tous les autres participants aux travaux de l'atelier. Cependant au-dessous de lui, il est juste de mettre encore à part un autre artiste que l'on peut, d'après l'importance de son rôle dans le labeur commun, envisager comme second chef d'atelier. Celui-ci est moins novateur et moins vraiment « peintre » que le premier ; mais il sait cependant aborder également avec succès des figures de grandes proportions dont il accentue énergiquement les physionomies.

Les deux planches en héliogravure qui accompagnent cette étude nous montrent, dans le *Saint Pierre* une création du chef suprême, et dans le *Saint André* une œuvre du second chef d'atelier.

Quant aux collaborateurs de rang plus inférieur, l'exécution chez eux reste généralement assez médiocre, mais, comme je l'ai déjà indiqué, les compositions qu'ils traitent laissent percer, à travers la faiblesse de l'interprétation, un caractère d'originalité qui doit dériver d'un modèle fourni par le maître supérieur ou d'une direction imprimée par lui.

La répartition du travail est intéressante à étudier. A prendre l'ensemble des manuscrits, il apparaît que le « maître des Grandes Heures de Rohan » ne devait pas aimer à recommencer lui-même plusieurs fois le même ouvrage. Avait-il traité un sujet déterminé dans un volume, et ce sujet devait-il être répété dans un autre volume ? il passait alors la besogne à un de ses adjoints. Il alternait avec celui que je considère comme le second chef de l'atelier ; en d'autres cas, et pour des répliques moins importantes de dimensions, tous deux s'en remettaient aussi aux collaborateurs subalternes. Je me bornerai à citer, entre toute une série de cas analogues, de superbes figures des apôtres saint Pierre et saint André qui se trouvent, d'une part dans *les Grandes Heures de Rohan*, d'autre part dans les *Heures à l'usage d'Angers* de la collection Martin Le Roy. Dans le premier de ces volumes, c'est le maître supérieur qui a peint le saint André, tandis que le second chef d'atelier s'est chargé

1. Émile Mâle, *la Miniature à l'Exposition des Primitifs français* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, II, p. 52-53. Cf. du même auteur, *l'Art religieux de la fin du moyen âge en France* (Paris, 1908, in-4°) p. 140-142 et 377.

du saint Pierre. Dans le volume appartenant à M. Martin Le Roy, les rôles ont été inversés, le maître supérieur a fait le saint Pierre, et le second chef le saint André.

Mais quelle que soit la main, certains traits communs caractéristiques établissent une intime liaison entre toutes les productions de l'atelier. De ces traits, les uns relèvent du caractère du style et des types des figures. Avec de l'expérience, ils deviennent très sensibles à l'œil. D'autres offrent un caractère matériel encore plus facile à saisir. C'est le cas, en particulier, pour l'emploi très fréquent d'un fond bleu ou lie de vin foncé sur lesquels est disposée une sorte de stratification, par assises parallèles très rapprochées, de petits nuages dorés et mamelonnés sur le dessus; ces fonds, si particuliers, sont employés pour toute l'échelle des productions de l'atelier, qu'il s'agisse des miniatures les plus médiocres des collaborateurs secondaires ou des créations originales du principal chef d'atelier. On pourrait même remarquer que, dans l'ornementation des bordures, on trouve souvent répété un même motif spécial, formé de listels repliés et croisés les uns sur les autres pour dessiner une sorte de fleuron symétrique. Ce motif est, je ne dirai pas, ce qui serait aller beaucoup trop loin, une marque exclusive, mais, jusqu'à un certain point, comme une tradition d'atelier[1].



FIG. [illegible]. — GRANDES HEURES DE ROHAN. DIEU PARLANT À ADAM ET ÈVE. Ms. [illegible]

1. On trouvera la reproduction d'un de ces fleurons sur la planche XIV [illegible] aux *Heures* [illegible] dont nous parlerons [illegible]

III

Ces indications générales données, il est temps d'aborder l'énumération des manuscrits contenant des peintures du « Maître des Grandes Heures de Rohan » ou de son atelier, et que j'ai retrouvés jusqu'ici.

Pour un de ces manuscrits, je bénéficie de conditions qui sont trop à l'honneur d'un des meilleurs amateurs d'art qu'il y ait en France pour que je n'en dise pas d'abord un mot. Il s'agit des magnifiques *Heures à l'usage d'Angers*, qui ont passé, en 1889, à la vente Hamilton. Ce manuscrit, dont je raconterai plus loin les destinées, appartient aujourd'hui à M. Martin Le Roy. La Société française de reproductions de manuscrits à peintures, qu'a créée avec tant d'ardeur le comte Alexandre de Laborde et qui est appelée à rendre de si éminents services à l'érudition, a pensé à consacrer au susdit manuscrit une monographie détaillée, accompagnée d'une suite de planches donnant les plus importantes de ses peintures dans la grandeur des originaux. Or, ayant été pressenti à cet égard, M. Martin Le Roy, non seulement a mis son volume à la disposition de la Société, mais, pour faciliter les choses, a bien voulu prendre à sa charge les frais de l'édition[1]. Grâce à cette libéralité éclairée, un des manuscrits dont j'ai à faire état peut être désormais étudié facilement par les travailleurs. Combien il serait à souhaiter qu'un tel exemple fût suivi par d'autres généreux mécènes !

Ajoutons que nous profitons ici-même des sentiments de M. Martin Le Roy. C'est à sa complaisance, en effet, que nous devons la possibilité d'utiliser, pour notre illustration, les deux belles planches en héliogravure qui reproduisent des pages de son manuscrit, portant les images de *Saint Pierre* et de *Saint André*.

Dans la revue que j'ai à entreprendre, et dans laquelle je m'efforcerai de ne dire que l'essentiel pour ne pas fatiguer le lecteur, je suivrai l'ordre suivant : 1° *Grandes Heures de Rohan*; 2° *Heures à l'usage d'Angers*, de la collection Martin Le Roy; 3° *Heures des ducs d'Anjou*; 4° *Heures dites*

1. Société française de reproductions de manuscrits à peintures. Les *Heures à l'usage d'Angers de la collection Martin Le Roy. Reproduction des plus belles miniatures d'un manuscrit du XVe siècle*, accompagnée d'une notice par le comte Paul Durrieu. Paris, 1912, in-4°, avec 21 planches hors texte.

d'Isabelle Stuart, duchesse de Bretagne, du Fitzwilliam Museum de Cambridge ; 5° Livres d'Heures d'importance relativement secondaire ; 6° Manuscrits renfermant des textes littéraires en français.

1° *Grandes Heures de Rohan*, ms. latin 9471 de la Bibliothèque nationale de Paris.



Fig. 6. — « Grandes Heures de Rohan ».
La Vierge sur le corps du Christ.
Ms. latin 9471 de la Bibliothèque Nationale.

Ce manuscrit s'impose à l'attention à première vue, à la fois par l'ampleur de son format[1], l'extrême richesse de son illustration, qui ne laisse pas une seule page sans peinture, grande ou petite, enfin le nombre particulièrement élevé et la beauté de ses grandes miniatures. Celles-ci ne sont malheureusement plus tout à fait au complet[2]. Mais tel qu'il est, le volume ne comprend pas moins de soixante-cinq grandes peintures formant tableaux. Onze d'entre elles se déploient sur la totalité d'une page

1. Les feuillets mesurent en moyenne 290 millimètres de hauteur sur 200 de largeur, dimensions qui dépassent les formats courants, habituellement employés pour les livres d'Heures.
2. Il y a des lacunes entre les folios 79 et 80 et 89 et 90, où manque chaque fois au moins un feuillet qui devait porter une miniature à pleine page.

Les autres, sauf une qui est un peu plus basse, tiennent également en hauteur toute la page, mais sont accompagnées d'une bordure latérale d'ornementation qui restreint la largeur du tableau. Comme sujets de ces grandes peintures apparaissent d'abord douze scènes, au calendrier, relatives aux occupations des douze mois de l'année, puis les quatre Évangélistes, un groupe d'anges tenant des bannières destinées à recevoir les armoiries des possesseurs et formant comme un *ex-libris*, un vaste tableau du Calvaire (à pleine page), quatre images diverses de la sainte Vierge, les illustrations traditionnelles pour les huit parties des Heures de la Vierge, celles-ci disposées à pleine page[1], quatre autres tableaux également à pleine page, qui représentent la Vierge s'effondrant, soutenue par saint Jean, sur le corps de son divin Fils, la descente du Saint-Esprit sur les apôtres, le Jugement dernier, et un cadavre étendu en face du Dieu de Justice, tandis qu'un ange et un démon se disputent son âme. Viennent ensuite sept peintures relatives aux derniers moments et au convoi funèbre du défunt, et enfin vingt-cinq images de la Trinité et des Saints, la plupart montrant le bienheureux debout, en pied, avec de fortes proportions pour la figure.

Ces grandes miniatures ne constituent encore qu'une portion de l'illustration. En dehors d'elles, *toutes* les pages du manuscrit[2] portent, enchâssée dans la bordure latérale richement ornementée, une peinture de dimensions moindres, dessinant comme une plaquette rectangulaire. Ces petites miniatures sont accompagnées chacune d'une légende explicative en français et s'enchaînent entre elles dans un ordre raisonné. Ainsi que l'a montré Léopold Delisle[3], elles constituent, dans leur ensemble, une véritable *Bible moralisée*, rentrant dans la catégorie de ces suites d'images si précieuses pour l'iconographie chrétienne, dont le comte Alexandre de Laborde achève en ce moment de reproduire le plus important exemplaire[4].

1. Par suite des lacunes signalées dans la note précédente, sur les huit peintures à pleine page qui illustraient à l'origine les *Heures de la Vierge*, il n'en reste plus aujourd'hui que six. Il manque les grandes peintures du début de prime (*Nativité du Christ*) et du début de sexte (*Adoration des Mages*).

2. Sauf, bien entendu, le cas où la grande image, étant à pleine page, absorbe à elle seule la totalité de l'espace disponible.

3. Léopold Delisle, *Livres d'images destinés à l'instruction religieuse et aux exercices de piété des laïques*. Paris, 1890, in-4°. (Extrait de l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXXI, p. 252).

4. Société française de reproductions de manuscrits à peintures. *La Bible moralisée, conservée à*

Cette illustration de la *Bible moralisée*, disposée sur les marges du ms. latin 9471, mériterait à elle seule l'attention. Néanmoins, dans ce manuscrit, ce qui, au point de vue de la qualité d'art, domine de haut tout le reste, ce sont les peintures qui sortent du pinceau même du premier chef d'atelier, de celui que je nomme plus spécialement « le Maître des Grandes Heures de Rohan ». Sa manière personnelle apparait nettement dans les onze tableaux à pleine page qui subsistent au volume[1], dans le groupe d'anges tenant des bannières, dans un grand buste de *la Vierge allaitant l'Enfant Jésus*[2], enfin dans *la Trinité* et le *Saint André* de la série des figures de saints.



Fig. 7. — « Grandes Heures de Rohan » : Le Mort et Dieu.
Ms. lat. 9471 de la Bibliothèque Nationale [illegible]

Les côtés discutables de son talent ne s'y dissimulent pas toujours. Mais que de beautés réelles viennent contrebalancer les défauts

[illegible], Paris et Londres, accompagnée d'une notice par le comte A. de Laborde, [illegible] deux parus en 1911 et 1912.

1. J'ai donné celui de *l'Annonciation* (fol. [illegible] du ms.) dans *l'H[illegible]* [illegible] dirigée par M. [illegible] Michel, t. IV, 2e partie, p. 709.

2. Reproduite par M. Émile Mâle [illegible] page 149 de l'ouvrage qui sera cité [illegible]

quel pathétique émouvant dans cette Vierge qui s'affaisse entre les bras de saint Jean, penchée sur le corps du Christ (fig. 6), et dans ce cadavre d'un mort qui vient de trépasser en face du Dieu de Justice (fig. 7)! J'ai plaisir à citer ici des commentaires de ces superbes compositions dus à M. Émile Mâle. « Le cadavre de Jésus sanglant et livide est étendu sur la terre. La Vierge veut se jeter sur lui, mais saint Jean l'en empêche et, pendant que de toutes ses forces il la retient, il tourne la tête vers le ciel, comme pour accuser Dieu. Et alors la face du Père apparaît. Son regard est grave et triste et il semble dire : « Ne me fais pas de reproches, car moi aussi, je souffre ». Et dans le ciel bleu on entrevoit d'innombrables anges « semblables à des atomes de soleil » et qui passent en faisant des gestes de désolation. — « Le mort nu et rigide est étendu à terre sur le drap noir à croix rouge du cercueil, au milieu des ossements et des crânes. Dans le ciel, Dieu le Père, l'épée à la main, montre sa tête formidable. L'heure du jugement est venue, il n'est plus temps de prier maintenant. Pourtant, pendant que l'ange et le démon se disputent son âme, le pauvre mort espère encore, et une supplication écrite sur une longue banderole sort de sa bouche [1]. » Les pages du *Calvaire* [2] et de la *Fuite en Égypte* (fig. 16), si l'entassement des personnages y est un peu confus, sont en revanche pleines d'animation. Pour le *Saint André* (fig. 1) il n'y a qu'à admirer sans réserves la noblesse et l'imposante dignité de la figure. Dans *la Trinité* (fig. 8), quelle curieuse ingéniosité de disposition avec ce



FIG. 8.
« GRANDES HEURES DE ROHAN ».
LA TRINITÉ.
Ms. lat. 9471 de la Bibliothèque Nationale, f° 210.

1. Émile Mâle, *l'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 142 et 377-378.

2. Reproduite dans Émile MÂLE, *op. cit.* p. 85. Deux autres miniatures du ms. latin 9471, sans parler de celles qui font ici l'objet de nos figures 1 et 16, sont encore publiées dans l'ouvrage de M. Mâle, p. 123 et 238.

petit Enfant Jésus qui s'accroche à la barbe du Père Éternel en se pen



FIG. 9. — « GRANDES HEURES DE ROHAN » L'ANNONCE AUX BERGERS.
Ms. lat. [illegible] (Bibliothèque Nationale) [illegible]

chant pour caresser la colombe du Saint-Esprit ! Une page étonnante est

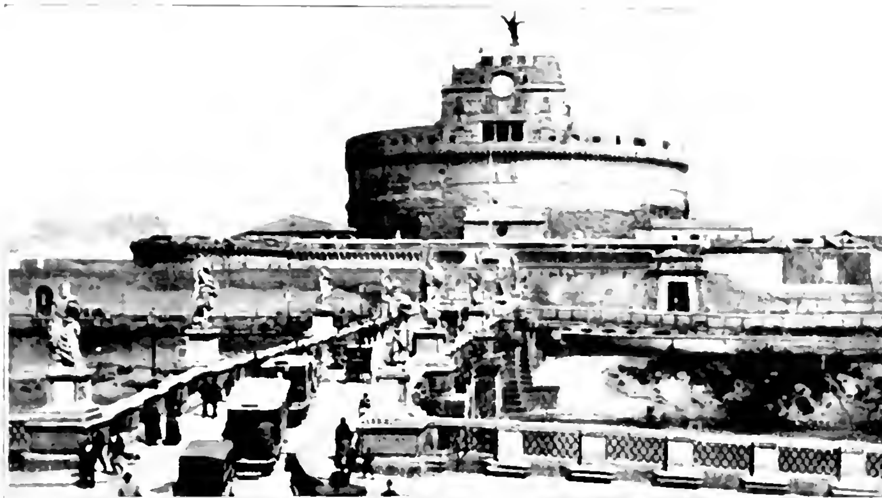
aussi celle de *l'Annonce aux bergers par les anges de la naissance du Christ* (fig. 9). Le maître a déployé toute sa verve pour rendre l'allégresse des humbles pasteurs. Au premier plan, danse avec une réjouissante conviction un gros bonhomme qui, par son nez busqué, sa mimique et jusqu'à son costume ressemble presque, rapprochement évidemment tout fortuit et bien inattendu, à quelque Pulcinella napolitain.

Pour qui a été exécuté ce splendide ms. latin 9471 ? La question n'a pas encore été tirée au clair jusqu'ici. Et d'abord de quelle époque est-il ? Léopold Delisle estimait le manuscrit « de la première moitié du xve siècle [1] ». Avant lui j'avais indiqué comme date l'époque approximative de 1420-1440 [2]. M. Mâle a proposé d'en reporter l'exécution jusque vers 1400. Il a invoqué à cet égard, la forme du costume que porte un des personnages du calendrier [3]. Mais le costume en question réapparaît dans des monuments sensiblement postérieurs à 1400. Aujourd'hui, après de nouvelles et patientes observations, je placerais l'âge du ms. latin 9471 dans le second tiers du xve siècle. Un argument, entre plusieurs autres, me paraît décisif à cet égard. Les peintures du volume sont intimement liées, par leur style, à celles des *Heures des ducs d'Anjou* dont je reparlerai plus loin et elles paraissent même être plutôt postérieures à celles-ci. Or, lesdites peintures des *Heures des ducs d'Anjou* ne peuvent pas, d'après des données d'ordre historique, être antérieures à l'époque où le bon roi René succéda comme duc d'Anjou à son frère aîné le duc Louis II d'Anjou, c'est-à-dire à 1434 [4].

COMTE PAUL DURRIEU

(A suivre.)

1. *Livres d'Images*, etc., à l'endroit déjà cité plus haut.
2. *Notes sur quelques manuscrits de la collection Hamilton*, dans le *Bulletin de la Soc. des Antiq. de France*, année 1889.
3. *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 377. Dans un article antérieur à la publication de cet ouvrage, M. Mâle a même parlé de 1390. V. la *Revue* (1905), t. XVIII, p. 89, note 2.
4. Le ms. latin 9471 est aussi en étroites relations avec les *Heures dites d'Isabelle Stuart* conservées à Cambridge ; et un bon connaisseur anglais, M. Montague Rhodes James, dans son catalogue du Fitzwilliam Museum, assigne à ces Heures la date approximative de 1445-1450.



Le Pont Saint-Ange, à Rome

LE PONT SAINT-ANGE
PAR LE BERNIN



Le Bernin.
Dessin pour l'Ange portant le titre de la Croix.
Rome, [illegible]

M. Ed. Aynard possède dans ses belles collections de Lyon deux statuettes d'anges en terre cuite. Ces statuettes, déjà fort précieuses en raison de la rareté des terres cuites italiennes du XVIIe siècle, ont en outre cet intérêt d'être des œuvres du Bernin et de présenter de grands rapports avec les statues du pont Saint-Ange. L'étude de ces maquettes m'a conduit à examiner les statues du pont Saint-Ange avec plus de soin que je ne l'avais pu faire dans mon petit volume sur *Le Bernin*[1]. C'est le résultat de ces dernières recherches que je veux faire connaître aujourd'hui.

1. *Les Maîtres de l'Art. Le Bernin*, un volume petit in-8°, avec 24 gravures. Paris, Plon-Nourrit et Cie.

Le pont Saint-Ange fut la dernière œuvre importante du Bernin. En 1667, lorsque le pape Alexandre VII mourut, le Bernin avait 69 ans. Les quinze années qui lui restaient encore à vivre marquent une période de grande activité dans la carrière de cet homme qui ne connut jamais une minute de repos. Elles furent remplies par des travaux considérables. Citons notamment la tombe du pape Alexandre VII, les projets d'agrandissement du chœur de Sainte-Marie Majeure, la statue équestre de Louis XIV, l'autel de la chapelle du Saint-Sacrement à Saint-Pierre, la chapelle et la statue de la beata Albertoni. Malgré l'importance de tels ouvrages, on peut dire que le pont Saint-Ange fut l'œuvre maîtresse de cette dernière partie de l'existence du Bernin. Elle mérite d'autant plus d'être attentivement étudiée que c'est à Rome une de celles qui s'offrent le mieux au regard et que le plus souvent on ne s'en réfère qu'à elle pour porter sur son auteur un jugement défavorable.

Avant Clément IX, déjà, le pont Saint-Ange avait été l'objet de décorations monumentales. Au xvie siècle, Clément VII fit placer à l'une de ses extrémités les statues de saint Pierre et de saint Paul. Plus tard, à l'occasion de l'entrée de Charles Quint à Rome, le pape Paul III l'avait orné de quatorze statues en stuc, ne faisant ainsi que réaliser une conception de l'empereur Adrien qui, nous le savons par une médaille, avait décoré le pont de huit colonnes surmontées de statues[1]. C'est le projet de l'empereur Adrien et du pape Paul III que Clément IX va reprendre, en 1667, en commandant au Bernin dix statues d'anges qui vont donner au pont Saint-Ange un caractère religieux et en faire comme une solennelle porte d'entrée de la cité papale.

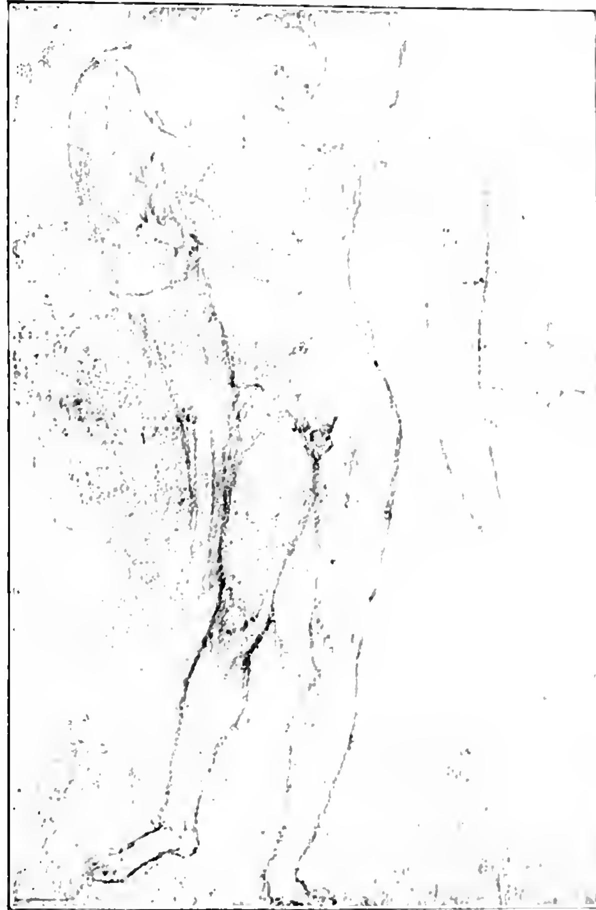
Le Bernin ne se contenta point de tracer le dessin général de l'ouvrage et de donner des modèles à ses collaborateurs; il voulut que quelques-unes, au moins, des statues fussent de sa main. Il commença donc par en exécuter deux : l'*Ange portant la couronne d'épines* et l'*Ange portant le titre de la croix*; mais une fois ces deux œuvres achevées, le pape les trouva si belles qu'il ne put se résigner à les voir exposées en plein air aux intempéries des saisons; il les abrita dans l'église Sant' Andrea delle Fratte, où nous pouvons encore les admirer intactes, sans une tache, dans tout l'éclat dont elles resplendissaient au sortir de l'atelier du

1. Voir *I Medaglioni romani* par *Francesco Gnecchi*, t. II, pl. 42, n° 4.

maître. Ces deux anges sont d'une importance exceptionnelle dans la vie du Bernin. Ils marquent l'apogée de sa carrière, le moment où le grand sculpteur joint à la perfection de la technique la plénitude de son audacieux talent.

Ils ont encore pour nous le mérite d'avoir été entièrement terminés par le Bernin, mérite d'autant plus rare qu'il est peu d'ouvrages du maître qui aient été achevés sans le secours de collaborateurs.

Étudions la plus belle de ces deux statues, celle qui, chronologiquement, ne fut, je crois, que la seconde, l'*Ange portant le titre de la croix*. Nous possédons pour cette œuvre deux rapides croquis du Bernin, dans lesquels il a cherché sur une figure nue le mouvement général. Un corps d'adolescent lui sert de modèle et il trouve sans peine l'attitude simple et gracieuse qu'il désire, une légère torsion au sommet du corps, et dans le bas le relèvement et l'inclinaison d'une jambe. Tout cela procède dans une certaine mesure de l'art compliqué de Michel-Ange et de sa recherche des contrastes, mais avec une élégance qui n'existe pas chez ce maître. Dans la statue exécutée d'après ces formes graciles, le Bernin va faire jouer l'ondoiement de draperies laissant à nu quelques



LE BERNIN. — ESQUISSE POUR L'ANGE PORTANT LE TITRE DE LA CROIX.
(Rome, Galerie nationale.)

parties du corps, la poitrine, un bras, une jambe, ... une jambe vraiment divine. Les draperies sont d'une beauté inimitable, tout aériennes, s'unissant parfois à la chair par des demi-teintes à peine perceptibles, recouvrant la poitrine, qu'on devine jeune et charmante sous leur légère transparence, puis par contraste sillonnées de plis profonds dont les raies d'ombre font valoir toute la clarté des parties qui s'envolent dans la lumière ; elles se soulèvent et s'épaississent sur les hanches, en retombant pour s'unir aux nuages qui enveloppent les pieds. Des ailes largement ouvertes, aux plumes agitées par le vent, se confondent avec les draperies et mettent une richesse nouvelle sur toute la statue.



Le Bernin. — Dessin pour l'Ange portant la croix.
Rome, Collection Rospigliosi.

Il faut encore signaler la tête, douloureuse, les yeux mi-clos, la bouche haletante, se penchant toute faible dans une attitude de demi évanouissement. De cette tête nous possédons un croquis exécuté par le Bernin lui-même, un croquis si parfait que l'artiste n'a pas réussi à en rendre dans son marbre toute la subtile beauté. Dans ces quelques traits de crayon, avec cet art des croquis rapides où il était passé maître et qui lui permettait de reproduire si simplement et si justement

ses observations de la vie dans ses aspects les plus fugitifs, il dit la beauté merveilleuse d'un jeune visage aux grands yeux, au pur ovale encadré par les boucles légères de la chevelure, en même temps que par quelques traits inimitables, par le dessin de la bouche et des yeux, il exprime une si intense douleur.

Lorsque le Bernin apprit que le pape, enthousiasmé par la beauté de son œuvre, ne voulait pas qu'elle fût placée sur le pont, il commença à étudier une troisième statue, mais il s'arrêta lorsqu'on lui dit qu'on copierait tout ce qu'il ferait lui-même, et il dut se résigner à ne voir aucune œuvre sortie de ses mains figurer sur ce pont dont la décoration lui tenait tant à cœur.



Ercole Ferrata. — Ange portant la croix

Rome. Pont St-Ange.

Il se décida donc à demander à ses élèves les dix statues qui décorent encore aujourd'hui le pont Saint-Ange.

Nous verrons que tous ces anges sont très différents les uns des autres et que, si le Bernin est intervenu par des esquisses, par des maquettes peut-être, ce n'étaient là que des projets assez vagues. Une grande latitude fut laissée à chacun des exécutants et chacun d'eux put

intervenir avec sa manière particulière. L'idée générale, la silhouette, le caractère d'ensemble sont berninesques, bien plus que ne l'est l'exécution. Parmi les collaborateurs quelques-uns suivent la manière du maître, mais d'autres s'en éloignent assez sensiblement, tel Ercole Ferrata, à qui nous devons la plus belle statue du pont.

Le pont est décoré de dix figures d'anges. Nous connaissons par des documents de l'époque les noms des dix sculpteurs qui en furent chargés et reçurent chacun la somme de 700 scudi. Les paiements s'échelonnent du 12 juillet 1669 au 23 octobre 1670. L'indication d'une somme attribuée à cette époque au Bernin par le Gouvernement pontifical a fait supposer que cet artiste aurait exécuté une statue pour le pont Saint-Ange qui en eût alors compté onze au lieu des dix que nous y voyons aujourd'hui ; mais il faut rejeter cette hypothèse, car il suffit de considérer les statues pour s'assurer qu'aucune d'elles ne peut ni par son style, ni par son mérite, être attribuée au maître.

Voici les noms des dix sculpteurs qui décorèrent le pont Saint-Ange : Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Cosimo Fancelli, Domenico Guidi, Girolamo Lucenti, Paolo Naldini, Giulio Cartari, Lazzaro Morelli, Antonio Giorgetti et Paolo Bernini. Cette liste comprend les noms des plus grands statuaires de l'époque : ceux des artistes depuis longtemps attachés au Bernin, et aussi ceux des maîtres formés à l'école de l'Algarde qui, depuis la mort de ce dernier, survenue en 1654, s'étaient attachés à la fortune de son rival.

Si les documents de *l'Archivio di Stato di Roma* relatifs au pont Saint-Ange nous font connaître les noms des sculpteurs qui ont coopéré à sa décoration, ils ne nous donnent, par contre, aucun renseignement sur la part qui revient à chacun d'eux dans ce travail. Dans son livre sur *le Bernin*, si important au point de vue de la documentation, Fraschetti ne cherche même pas à résoudre ce petit problème.

Nous trouvons, par bonheur, de précieux renseignements sur ce point dans les *Vite* de Pascoli qui nous donnent les noms des auteurs de cinq des statues du pont Saint-Ange. Comme nous savons, d'autre part, quels sont ceux qui ont copié les deux anges du Bernin, les attributions ne peuvent être incertaines qu'en ce qui concerne trois d'entre elles. Pour identifier ces dernières, je n'ai fondé mon opinion que sur des raisons de style.



Le Bernin. — An[illegible]

Voici donc les noms des dix sculpteurs avec l'indication de l'ouvrage exécuté par chacun d'eux au pont Saint-Ange :

Paolo Naldini, l'Ange avec la couronne (d'après le livre de comptes du Vatican) ;

Giulio Cartari, l'Ange avec le titre de la croix (d'après le livre de comptes du Vatican) ;

Ercole Ferrata, l'Ange avec la croix (d'après Pascoli) ;

Domenico Guidi, l'Ange avec la lance (d'après Pascoli) ;

Antonio Raggi, l'Ange avec la colonne (d'après Pascoli) ;

Cosimo Fancelli, l'Ange avec le voile (d'après Pascoli) ;

Lazzaro Morelli, l'Ange avec le fouet (d'après Pascoli) ;

Girolamo Lucenti, l'Ange avec les clous (attribution hypothétique) ;

Antonio Giorgetti, l'Ange avec la tunique (attribution hypothétique) ;

Paolo Bernini, l'Ange avec l'éponge (attribution hypothétique).

De ces différents statuaires, Ercole Ferrata est le plus illustre. C'est un très grand maître, le plus grand du XVII[e] siècle après le Bernin et l'Algarde. Même si les documents ne nous disaient pas qu'il est l'auteur de l'*Ange portant la croix*, nous y reconnaîtrions sa manière, ne fût-ce que par comparaison avec la *Charité* du monument du pape Clément IX. Ercole Ferrata, qui, avant de collaborer avec le Bernin, fut longtemps l'ami et l'élève de l'Algarde, rappelle beaucoup plus ce maître que le Bernin. Sa manière est plus simple et plus concentrée ; il aime les grandes masses, il agite moins les membres et les draperies, il maintient les lignes droites que le Bernin proscrit si impitoyablement ; en un mot, il tient plus étroitement à l'école qui s'inspire des modèles antiques ; il est plus classique et moins audacieux.

Dans cette statue, nous pouvons fort bien voir en quoi le style de Ferrata diffère de celui du Bernin. Nous avons, en effet, la bonne fortune de posséder le petit croquis fait par le Bernin lui-même pour marquer les traits généraux de cette figure d'ange. On y voit bien que Ferrata se conforme à la direction que lui donne le Bernin. C'est la même attitude, la même jambe découverte, la même tendre inclinaison de la tête, la même manière de tenir la croix, parfois les mêmes détails secondaires, tels que le relèvement de la robe sur la manche gauche[1].

1. Voir notamment les plis du manteau retombant sur les [illegible]

mais comme, dans l'ensemble, les draperies sont plus simples, comme la figure s'appuie plus fortement sur le sol, comme tout est plus ramassé, donnant une idée de majesté plus robuste !



Girolamo Lucenti.
Ange tenant les clous.
Rome, Pont Saint-Ange.

Nous ne saurions avoir de spécimen plus typique pour nous rendre compte de ce qui s'est passé dans cette exécution des anges. Cet ange portant la croix, c'est bien du Bernin dans une certaine mesure, mais c'est surtout de l'Ercole Ferrata. C'est une alliance dans laquelle la part de l'exécutant est devenue prépondérante. Et ce que nous dit cette statue, toutes les autres vont nous le dire. Elles diffèrent beaucoup entre elles, et cette diversité provient du tempérament particulier de chacun de leurs auteurs en même temps que de la liberté laissée par le Bernin à ses collaborateurs.

La statue d'Ercole Ferrata est de beaucoup la plus belle. Aucun des maîtres qui ont travaillé avec lui n'avait un talent égal au sien. Après son œuvre, je serais porté à distinguer l'*Ange tenant les clous*. Ici, comme dans l'ange de Ferrata, nous trouvons un caractère général de simplicité qui contraste avec la manière mouvementée du Bernin. C'est la même majestueuse simplicité, la même ampleur des draperies que dans l'œuvre de Ferrata.

Cette statue est de celles dont l'auteur ne nous est pas connu. J'ai dit plus haut que, parmi les artistes qui ont travaillé au pont Saint-Ange, il en est trois seulement dont l'œuvre n'est pas identifiée : Paolo Naldini, Antonio Giorgetti et Girolamo Lucenti. C'est à ce dernier maître que j'attribuerais l'*Ange tenant les clous* ; Lucenti, comme Ferrata, appartenait à l'école de l'Algarde et, comme lui, il avait conservé une simplicité que n'avaient pas les maîtres de l'atelier du Bernin. Les œuvres de Lucenti sont fort peu nombreuses. En faveur de l'attribution que je propose, je signalerai les grandes analogies qui existent entre l'*Ange tenant les clous* et la statue de Philippe IV, à Sainte-Marie Majeure, qui est de Lucenti d'après un dessin du Bernin.



Ainsi que Ferrata et Lucenti, Domenico Guidi fut un disciple de l'Algarde et avait également gardé le goût d'une simplicité relative dans sa manière. C'est grâce au caractère classique de cette manière qu'il dut d'être particulièrement remarqué par Louis XIV, qui lui donna le titre de sculpteur royal et lui commanda le groupe de *la Renommée* qu'on voit encore aujourd'hui dans les jardins de Versailles. Il y eut là un fait qui jette une vive lumière sur l'histoire de l'art et nous montre combien la cour de France différait à ce moment de la cour de Rome dans ses goûts artistiques. A Paris, on

reste très attaché à la tutelle de l'influence antique et on ne comprend rien aux nouveautés créées par les grands maîtres italiens du XVIIe siècle. Le fait que la statue équestre de Louis XIV commandée au Bernin ne fut pas comprise à Paris et qu'on put lui préférer une statue aussi secondaire que *la Renommée* de Guidi en est une preuve saisissante[1].



DOMENICO GUIDI. — ANGE PORTANT LA LANCE.
Rome, Pont Saint-Ange.

Au pont Saint-Ange, Domenico Guidi est l'auteur de l'*Ange portant la lance*. Cette statue est plus berninesque que celles de Ferrata et de Lucenti. L'œuvre est intéressante par l'élan de l'attitude, la souplesse du corps, l'envolée des draperies et la beauté du visage. Nous n'avons pas le dessin du Bernin pour cette statue, mais nous pouvons penser que Guidi s'en est fidèlement inspiré.

De tous les maîtres employés au pont Saint-Ange, Cosimo Fancelli est le plus délicat. Moins noble, moins énergique qu'Ercole Ferrata ou que Luciano Laurenti, il possède une grâce qui lui est toute particulière et qui était le fruit de sa longue collaboration avec Pierre de Cortone. Son *Ange portant le volto*

1. On sait que, lorsque la statue de *la Renommée* de Guidi parvint à Paris, elle excita le plus grand enthousiasme et que l'on enleva la statue équestre du Bernin de la place d'honneur qu'elle occupait pour la donner à l'œuvre de Guidi et reléguer la statue du Bernin au fond du jardin.

santo est la plus fine des statues du pont Saint-Ange. Il est impossible de ne pas remarquer l'analogie qui existe entre cette statue et celle de Domenico Guidi. Guidi a plus de mouvement et recherche l'agitation des draperies. Fancelli est plus simple et laisse plus nettement apparaître les formes du corps, mais on voit qu'ils interprètent un même modèle.



ANTONIO RAGGI.
ANGE PORTANT LA COLONNE.
Rome, Pont Saint-Ange.

Dans l'*Ange portant la colonne* nous reconnaissons Antonio Raggi qui depuis longtemps collaborait avec le Bernin et avait exécuté pour lui *le Christ et la Madeleine* de l'église S. S. Domenico e Sisto et la *Madone* de Paris. Antonio Raggi, plus qu'aucun autre élève du Bernin, s'était épris de la surcharge des draperies et était devenu spécialement habile dans l'art de les creuser, de les amincir, de les rendre légères, en les faisant flotter au vent. Son ange est de toute la série celui où la complication des draperies est la plus forte.

L'*Ange portant le fouet* est de Lazzaro Morelli et l'*Ange portant la tunique* doit être une œuvre d'Antonio Giorgetti. Les draperies ondulées, avec le froissement de leurs plis droits, rappellent le *Saint Sébastien* qu'il exécuta d'après des dessins du Bernin.

Enfin l'*Ange portant l'éponge* doit être l'œuvre de Paolo, fils du Bernin, ce fils encore jeune que son père avait emmené avec lui à Paris,

où il produisit un médiocre bas-relief que nous avons au Musée du Louvre. Le Bernin, fils et frère de sculpteur, eût été heureux de laisser son nom à un héritier de son talent, mais son espoir fut déçu, et l'œuvre de son fils, lourde et vulgaire, est la plus faible de celles du pont Saint-Ange.

Les deux anges qui complètent la série des dix sont les copies des anges du Bernin faites par Paolo Naldini et Giulio Cartari, copies très ordinaires et qui sont bien loin, quoi qu'on dise, de reproduire fidèlement les originaux du maître. L'art du Bernin est si raffiné que non seulement on ne peut pas l'imiter, mais qu'on ne peut même pas le bien copier. Et lorsque, après avoir examiné une à une toutes les statues du pont Saint-Ange, nous les comparons à celles que nous a laissées le Bernin, quelle différence ne constatons-nous pas ? Comme les meilleures mêmes nous paraissent distantes des œuvres originales du maître ! Ainsi pouvons-nous entrevoir ce qu'auraient été les dix statues du pont si le Bernin les avait exécutées lui-même, au lieu d'en charger ses collaborateurs.



Ange en terre cuite (détail).
Collection de M. Ed. Aynard.

Les deux statuettes en terre cuite que possède M. Ed. Aynard doivent être rapprochées des statues du pont Saint-Ange. C'est le même type

d'anges debout, enveloppés dans leurs grandes ailes, et dont les bras étendus semblent disposés pour tenir un des emblèmes de la Passion On remarquera un détail très singulier : ces anges, semblables à des pèlerins, ont la robe serrée à la taille par une large ceinture et portent sur les épaules le petit collet de voyage, orné de coquilles. Sur ce pont Saint-Ange où devaient passer tous les pèlerins du monde se rendant à Saint-Pierre, c'était une idée fort piquante de donner aux anges un vêtement semblable à celui de tous ces voyageurs, et le Bernin était homme à chercher et à trouver une idée aussi originale.



Ange en terre cuite
Collection de M. Ed. Aynard.

Quoi qu'il en soit, sans pouvoir affirmer que ces statuettes sont des projets pour les anges du pont, il faut les tenir pour des œuvres ravissantes, délicates dans les parties terminées telles que les collerettes et les ailes, et dont les têtes sont d'une grâce pleine d'émotion qui rappelle de très près le caractère des anges du Bernin.

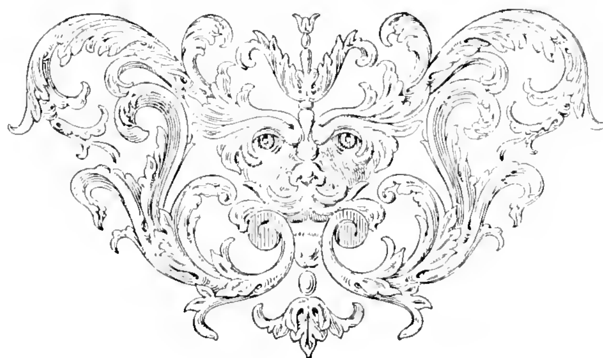
Comme conclusion à cette étude, nous dirons que, si le Bernin a dirigé toute cette œuvre du pont Saint-Ange, il n'est pas inter venu notablement dans la surveillance de l'exécution des détails. Il a tracé le programme, il a donné des croquis, mais il a laisse une grande

liberté à ses collaborateurs[1]. Ces collaborateurs, il a eu le soin de les choisir parmi les plus éminents sculpteurs de la ville, et ces artistes, même en suivant les indications qu'il leur donnait, ont mis très nettement la marque de leur personnalité dans chacune des statues qui leur furent confiées. Ce fut à ce moment comme un concours entre les plus vaillants, et les récits de l'époque nous disent avec quelle passion toute la population de la ville s'intéressait à des travaux dans lesquels chaque artiste mettait le meilleur de son talent.

C'est donc là, à vrai dire, une œuvre dont il ne faut pas attribuer au Bernin toute la responsabilité. Par contre, c'est lui tout entier, dans une des plus belles réalisations de son art, que nous trouvons dans les deux anges de Sant' Andrea delle Fratte. Jamais il n'a été plus lui-même, et jamais il n'a fait mieux.

Marcel REYMOND

1. Le Bernin n'a pas toujours agi ainsi. Lorsqu'il était plus jeune et lorsqu'il travaillait à des œuvres moins importantes, il n'avait pas besoin de si nombreux collaborateurs et sa part personnelle était bien plus considérable.





FRANCISCO BAYEU. — LE JEU DE BOULES.
Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara. — Palais de l'Escurial.

LA TAPISSERIE EN ESPAGNE

I

NULLE part, en Europe, l'usage des tapisseries ne fut plus répandu qu'en Espagne, nulle part on n'en rencontrait de plus belles ni en plus grand nombre. Les murailles des résidences et des palais des souverains castillans disparaissaient sous les riches et somptueuses tentures. L'inventaire dressé à la mort de Charles III, en 1788, en énumère plus de seize cents dont la plupart se trouvent encore la propriété de la Couronne. Chose étrange, toutes, à peu près, venaient de l'étranger ou plutôt des provinces tributaires de la maison d'Autriche, des Flandres.

L'industrie de la tenture n'était cependant pas absolument ignorée dans la péninsule. Les historiens castillans prétendent qu'elle y fut introduite par les Arabes, s'en rapportant à un écrivain de cette race, d'après

lequel ses coreligionnaires auraient établi des métiers de tissage à Chinchilla et à Cuenca, dès le XIIe siècle.

Mais, avant d'aller plus loin, il convient de retourner quelque peu en arrière et de dire deux mots d'une tenture, de la plus vénérable antiquité, qui se trouve dans la cathédrale de Gérone, en Catalogne. C'est un tapis carré, de la fin du XIe ou du commencement du XIIe siècle, des plus intéressants et des plus remarquables. Composé comme une miniature d'évangéliaire ou de missel de cette époque reculée, il figure d'abord, au centre, dans un premier cercle, *le Créateur* tenant à la main un livre ouvert, sur les pages duquel on lit : *Fiat lux!* En dehors de ce premier cercle, en des compartiments rayonnants, aboutissant à un second cercle, sont représentés *les Quatre Éléments*, le soleil, la lune, les étoiles, Adam et Ève, et différents animaux; puis, au delà de ce second cercle, aux quatre angles, *les Vents cardinaux* sous la figure d'hommes aux mouvements violents et désordonnés. Dans la bordure, se voient, dans de petits compartiments rectangulaires, *les Mois* et d'autres sujets se rapportant aux différentes phases de l'année.

Maintenant ce tapis est-il d'origine nationale? A-t-il été tissé sur les lieux? Il est bien difficile de se prononcer. Comme toutes les productions des premiers temps du moyen âge, de style encore byzantin, sa provenance et son origine restent incertaines, vagues, et le mieux est de demeurer dans l'expectative.

Vingt ou vingt-cinq ans plus tard environ, en 1338, le roi Jean d'Aragon occupe trois brodeurs venus des Flandres ou des bords du Rhin. Franchissons plus d'un demi-siècle et nous trouvons des hautelissiers établis à Barcelone en 1391. Le baron Davilliers constate la présence de deux tapissiers à la cour de Navarre en 1411. Quelque peu avant 1430, Alphonse V d'Aragon fait venir des Flandres un maître tapissier; sans doute s'agit-il de Guillaume d'Uxelles, ou Yxelles, qui recevait, en 1430, mille florins du trésorier du roi et qui, l'année suivante, — exactement le 6 septembre 1431, — retournant dans son pays, toucha cinquante florins pour ses frais de voyage. En 1433, il est question de métiers flamands dans la capitale catalane: en 1440, on parle d'y établir l'industrie des « draps de Ras » — d'Arras —. A la même époque, des fabriques de tapis dont on ne connaît pas les produits, qui devaient être de peu d'importance, fonctionnent

à Murcie, Valence, Grenade, Baeza, ainsi que dans d'autres localités du sud-est de l'Espagne.

Le silence se fait ensuite et il faut laisser s'écouler près d'un siècle pour entendre prononcer de nouveau les mots de tapisseries nationales.

En 1578, la reine Anne d'Autriche, quatrième femme de Philippe II,



Velazquez. — Les Fileuses.
Madrid, Musée du Prado.

par cédule du 1er avril, nomme un certain Pedro Gutierrez, de Salamanque, tapissier et officier de sa chambre, avec la mission de tisser des tapisseries. Quatre ans plus tard, Philippe II, ayant apprécié, sans doute, par les travaux exécutés pour la reine, la science de Pedro Gutierrez, l'attache à son tour à sa maison comme officier de service et tapissier, par acte daté du 16 avril 1582, donné à Lisbonne. L'artiste, par cet acte, est dispensé de suivre la cour dans ses déplacements; il pourra ainsi travailler avec plus d'assiduité dans son atelier de Salamanque.

Néanmoins, pour être plus près du souverain, à la fin de la même année, probablement, ou au commencement de la suivante, Pedro Gutierrez transporte ses métiers à Madrid, dans la rue Santa Isabel. Bien qu'assez modeste, son établissement réussit, tout au moins jusqu'à un certain point, puisque, près d'un demi-siècle plus tard, nous le trouvons sous la direction d'Antonio Ceron, successeur du fondateur. En 1625, Antonio Ceron, « maître des œuvres neuves », sollicite de la Couronne un secours pour avoir enseigné le métier de tapissier à huit jeunes garçons et livré quatre tentures auxquelles il fut occupé plus de trois ans. La requête fut d'ailleurs rejetée, on ne sait pour quelle raison; probablement pour cause de pénurie du trésor royal.

Combien de temps subsista encore la manufacture de la rue Santa Isabel? au moins jusqu'à la mort de Philippe IV, survenue en 1665. Toujours est-il qu'elle était en pleine activité quelques années plus tôt, comme en témoigne le célèbre tableau des *Fileuses*, de Velazquez, peint après 1651, qui représente l'un des ateliers, consistant en deux pièces communiquant par une arcade et quelques marches, la pièce du premier plan étant en contre-bas de la seconde.

Maintenant, la tapisserie que montre le tableau du maître, tendue sur le mur du fond de la seconde pièce, a-t-elle été tissée dans la manufacture ou est-elle une tenture d'origine étrangère qui vient d'être restaurée, voire simplement nettoyée? Quoique nous penchions pour cette dernière hypothèse, il est bien difficile de se prononcer. Il semble cependant que, si la fabrique de Santa Isabel avait produit des pièces de cette importance, toutes n'auraient pas disparu; il en resterait au moins quelques spécimens.

Entre temps, le duc de Pastrana, désireux, comme Philippe II et Philippe IV, de doter son pays de l'industrie des tentures, avait, de son côté, établi des métiers dans ses terres, sous la direction d'un tapissier flamand, Franz Pons. Lors de la cérémonie de la Fête-Dieu de 1623, à Madrid, il avait même exposé des produits de sa fabrique qui y furent fort admirés. Nous ignorons ce qu'étaient ces produits et ce qu'il advint de cette tentative cependant bien méritoire. Chose étrange, alors que de généreux efforts tentent d'acclimater l'industrie de la tapisserie en Espagne, que ses souverains et un grand seigneur font, dans ce but, venir des ouvriers des

Flandres, on trouve, dans les archives de Bruxelles des premières années du XVIIe siècle, le nom d'un tapissier castillan, Ferdinand de Vergara, qui, après avoir appris sa profession dans sa patrie et s'être perfectionné à Dantzig et à Anvers, se fixe à Bruxelles pour y exercer son métier. Là on



MICHEL-ANGE HOUASSE. — HISTOIRE DE TÉLÉMAQUE.

Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara. — Palais de l'Escorial.

lui concède, le 14 novembre 1603, pour un terme de six ans, renouvelé pour la même durée, le 19 janvier 1609, une allocation annuelle de soixante florins et la jouissance des cuves et des chaudrons appartenant à la ville.

Il est à croire que la fabrique de Santa Isabel dut fermer ses portes à l'avènement de Charles II. Près de trente ans plus tard, à la fin du règne de ce débile souverain, en septembre 1694, il fut question, sur l'avis du

Conseil des Flandres et moyennant certaines conditions, de créer à Madrid une nouvelle manufacture de tentures, sous la direction du maître tapissier Jean Metler, de Bruxelles. Malheureusement, malgré le désir de la Junte du Commerce, le triste état des finances royales ne permit pas la réalisation de ce projet. Toutefois, si l'industrie de la tapisserie avait cessé dans la capitale de l'Espagne, elle subsistait encore à Salamanque, où les premiers ateliers de Pedro Gutierrez n'avaient d'ailleurs jamais été fermés, même après l'exode d'une partie de ses métiers pour Madrid. Un de ses successeurs, Nicolas Hernandez, sollicita en 1707 du premier des Bourbons, Philippe V, l'autorisation de venir se fixer à la cour. Elle lui fut refusée; il n'est peut-être pas très difficile d'en donner la raison : le nouveau souverain, qui avait apporté de France le goût du luxe et du faste, héritage de son grand-père, le roi Soleil, voulait lui-même établir une manufacture sur le modèle des Gobelins, et, par conséquent, sur des bases nouvelles, n'ayant rien de commun avec les anciens errements.

Désireux de réussir là où ses prédécesseurs avaient en partie échoué, Philippe V, d'accord avec son ministre Alberoni, manda à son intendant, Don Bernardo Cambi, de faire venir des Pays-Bas quelque habile chef d'atelier. Une commission réunie à cet effet choisit un maître tapissier du nom de Jacob van der Goten, fort estimé dans son pays. Celui-ci consentit à abandonner Anvers, sa patrie, pour aller se fixer à Madrid, sans esprit de retour, avec sa femme, ses deux filles et ses quatre fils, comme lui fort experts dans leur métier. La municipalité anversoise, ayant appris son projet, confisqua immédiatement tous ses biens, fit arrêter sa fabrique et l'enferma même pendant neuf mois dans la citadelle pour le mettre dans l'impossibilité de tenir la parole donnée au gouvernement espagnol. Les Flandres craignaient que l'établissement de métiers dans les Castilles ne fermât à leurs tentures le marché de l'Espagne et de ses colonies, « car il s'en débitait considérablement », écrit Alphonse Wauters.

Jacob van der Goten parvint, néanmoins, après bien des péripéties et des difficultés, à s'échapper; arrivé à Madrid, avec les siens et quatre ouvriers transfuges, d'Anvers comme lui, il va immédiatement — le 30 juillet 1720 — trouver Don Bernardo Cambi qui le présente aussitôt au roi. Le monarque, très pressé, lui donne ordre d'établir sans délai la manufacture de tapisserie qu'il rêve. A cet effet, il lui concède, sous la

surveillance de l'intendant Don Bernardo Cambi, en dehors de la porte Santa Barbara, à l'entrée de la promenade de Chamberi[1], un vaste édifice connu sous le nom de la maison del Abreviador, c'est-à-dire du rédacteur des brefs du Saint-Siège, auquel elle avait antérieurement servi de résidence. Jacob van der Goten, aussitôt ses métiers établis, se met à l'ouvrage avec ses quatre fils et ses quatre ouvriers, et, dès l'année suivante, il exécute une tenture représentant *Un Marchand de volailles*, que l'on peut encore voir aujourd'hui dans la fabrique qui a remplacé l'ancienne; il la signe et la date fièrement : *II Iacobus van der Goten fecit Maltriti 1721.*



D. TENIERS. — LA VENDANGE.

Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara. — Palais de l'Escurial.

Le branle était donné : de 1721 à 1724, date de sa mort, le maître tapissier tissa encore, d'après des cartons apportés des Flandres, deux superbes tentures conservées aux palais de l'Escurial et du Pardo, qui peuvent être mises en parallèle avec les meilleures productions des ateliers des Pays-Bas; l'une est une *Réunion de paysans*, imitée de Teniers, l'autre, une *Chasse au faucon*, dans le goût de Wouwerman

1. La promenade de Chamberi ou de los Altos, quoique elle fût à peu près dénuée de tout agrément — tout au plus jouissait-elle de trois piètres pièces d'eau — était très fréquentée au temps de la reine Barbara de Portugal, femme de Ferdinand VI.

Jacob van der Goten disparu, son fils aîné François le remplaça à la tête de l'établissement, aidé par ses frères Jacob, Cornelis et Adrian. Jusqu'alors les productions de la manufacture n'avaient été que de basse lisse, procédé dans lequel excellait le vieux Jacob. On voulut alors y joindre les travaux en haute lisse [1]. Afin d'enseigner ce procédé, pour ainsi dire inconnu, Don Bernardo Cambi fit venir de France, en 1729, un maître hautelissier nommé Antoine Lenger. Celui-ci, aidé de Jacob van der Goten, qui n'était pas étranger à la haute lisse, réussit à faire des élèves et, par conséquent, à réaliser l'objet pour lequel il avait été appelé. Seul, ou à l'aide d'ouvriers formés par lui, Antoine Lenger tissa en haute lisse, d'après une copie brossée par Jacob van der Goten, la *Sainte Famille* de Raphaël, connue en Espagne sous le nom de *la Perla* — la Perle — aujourd'hui au Musée du Prado, qui se trouvait alors au palais du Buen Retiro. C'est probablement encore à cet habile tapissier que sont dus les deux beaux portraits de Charles III et de la reine sa femme, exécutés d'après des peintures que l'on voit dans les appartements du palais royal de Madrid; malheureusement, adonné à l'ivrognerie, Antoine Lenger mourut bientôt après.

Ces années de 1725 à 1730 furent sans doute parmi les plus brillantes de la manufacture, qui comptait à cette époque quatre-vingts ouvriers, teinturiers, tapissiers, dévideurs, échantillonneurs, rattacheurs, etc.

Philippe V fut si satisfait de l'exécution de *la Perla* qu'il voulut qu'une manufacture fût incontinent établie en Andalousie, où il résidait alors, afin de la voir produire et travailler pour ainsi dire sous ses yeux. Rien n'était plus simple et plus facile; il suffit pour cela de transporter à Séville les matières premières et les outils et métiers nécessaires à ces manufactures. C'était en 1730; un local une fois trouvé, la nouvelle fabrique y fut aussitôt établie aux frais du souverain, sous l'administration d'Andrea Procaccini, peintre du roi, surintendant du palais de San Ildefonso et la direction effective de Jacob van der Goten.

Cette réglementation était véritablement trop simpliste en même temps que trop onéreuse pour la Couronne; il fallut la modifier; aussi le 2 janvier

1. Est-il besoin de rappeler que l'on appelle tapisseries de haute lisse les tapisseries fabriquées sur des métiers à chaîne verticale, et tapisseries de basse lisse celles qui sont exécutées sur des métiers à chaîne horizontale? Le principal avantage de ces dernières est leur prix de revient, moins élevé.

1732, comparurent par devant le notaire Juan Montero de Espinosa jeune, le majordome royal, comte de Cogorani, représentant le souverain, et le maître Jacob van der Goten, assisté d'Andrea Procaccini. Le comte de Cogorani s'engage, par l'acte passé à cet effet, à fournir à Jacob van der



WOUWERMAN. — SOLDATS A L'AUBERGE.
Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara. (Palais de l'Escorial.)

Goten, les ustensiles et outils de son métier, à lui payer un traitement mensuel de quinze doublons, soit neuf cent cinquante reales et à lui concéder le titre de maître tapissier de haute lisse de Sa Majesté; de son côté, Jacob van der Goten s'oblige à tisser en haute lisse, en laine et soie, à l'entière satisfaction d'Andrea Procaccini qui lui en fournira les matériaux, les tentures, au prix de quarante doublons et demi à

soixante reales l'aune flamande carrée et, en outre, à former des apprentis.

La fabrique de Séville n'eut qu'une durée des plus éphémères ; la cour étant retournée l'année suivante à Madrid, Jacob van der Goten l'y suivit sur l'ordre du roi et y arriva le 25 juillet 1733 avec trois apprentis; ses outils, ustensiles et matériel de travail furent déposés à la maison del Abreviador.

Il est tout naturel que la production de la manufacture de Séville ait été des plus restreintes ; il convient cependant de porter à son actif la troisième pièce de la suite de *l'Histoire de Télémaque*, d'après des peintures de Michel-Ange Houasse, que les écrivains espagnols du XVIIIe siècle appellent Howasse ou Uvas ; puis quelques pièces de *la Conquête de Tunis*, tissées d'après des cartons de Jacob van der Goten lui-même et du peintre Don Jaime Aleman, professeur de dessin des ouvriers de Santa Barbara. Ceux-ci les avaient exécutées au palais royal, d'après la merveilleuse tapisserie originale, composée de douze pièces, relatant les prouesses de Charles-Quint sur la côte barbaresque, tapisserie dessinée par le peintre ordinaire de l'empereur, Jan Vermeyen, et tissée en fils d'or, d'argent et de soie, à Bruxelles, en 1549, par Guillaume de Pannemaker. Nous constaterons, pour en finir avec la fabrique de Séville, que le choix d'Andrea Procaccini comme directeur ou inspecteur de l'établissement était des plus judicieux. Philippe V n'avait pas oublié que cet artiste avait été le principal fournisseur de cartons de la manufacture de tapisserie établie à Rome, en 1710, à l'hospice San-Michele-a-Ripa, par le pape Clément XI.

Quant à la manufacture de Santa Barbara, par suite de la mort ou de l'appel à d'autres fonctions de l'intendant Don Bernardo Cambi, elle passa en 1734 sous la surveillance de Don Basilio Martinez Tineo. Lors de l'établissement de celle de Séville, sa production avait nécessairement diminué. De 1730 à 1744, sous la direction de François van der Goten, comme nous le savons, elle tissa néanmoins et livra à la Couronne un certain nombre de tentures importantes : une suite de *l'Histoire de Don Quichotte*[1], d'après des cartons de Procaccini, qui fut remise plus tard deux fois encore sur le métier, en basse lisse ; cinq répétitions de pièces de *la Conquête de Tunis*, une répétition de *l'Histoire de Cyrus* et

1. Cette *Histoire de Don Quichotte* n'a, bien entendu, rien à voir avec celle qui fut tissée pour la première fois aux Gobelins, dans le premier tiers du XVIIIe siècle, d'après Ch.-Ant. Coypel.

diverses pièces de l'*Histoire de Télémaque*, de Michel-Ange Houasse. Elle restaura encore à cette époque les magnifiques tentures du XVe siècle de *la Passion*, de la *Vie de saint Jean-Baptiste*, de l'*Apocalypse* et des *Jardins de Pomone*, formant ensemble vingt-huit tentures.

En ces mêmes années, le troisième fils du vieux Van der Goten, Cornelis, y tissait pour les résidences royales des tapis décoratifs et des tapis dans le goût oriental, ouvrages des plus remarquables. Le mobilier de la fabrique de Séville ne resta pas longtemps à la maison del Abreviador; il fut, avec celui de ce dernier établissement qui périclitait, malgré les efforts faits pour le soutenir, transporté rue Santa Isabel, dans le local de la première manufacture de tapisserie madrilène. Malgré le délabrement des lieux, Jacob van der Goten, fort de son atavisme d'homme du Nord énergique et têtu, se remit au travail, sans plus d'aisance et de facilité qu'en Andalousie, mais avec la même volonté et le même acharnement, et de 1734 à 1744 produisit de nombreux



FRANCESCO BAYEU. — LE JARDINIER ASTURIEN.
Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara. — Palais de l'Escorial.

ouvrages. Contentons-nous de signaler cinq cents aunes carrées de tentures de sujets à la Teniers et une seconde suite de l'*Histoire de Télémaque*.

Les affaires des deux fabriques allaient pourtant de mal en pis. Le trésor était épuisé. Ferdinand VI eut beau tâcher de restaurer les finances, la situation ne fut guère améliorée sous son règne. Il fallut l'avènement de Charles III, en 1756, pour rendre quelque espérance à ceux qui s'intéressaient aux tapisseries castillanes. Néanmoins, malgré les bonnes dispositions du roi et celles de son ministre Don José Patiño, il était à craindre que les deux manufactures ne se trouvassent bientôt réduites à fermer leurs portes. Les frères François, Jacob, Cornelis et Adrian van der Goten proposèrent donc à Charles III de faire la part du feu, en abandonnant un des deux établissements pour ne conserver que celui de Santa Barbara. D'après un contrat dressé à cette occasion et approuvé par décret du 28 août 1774 il n'y aura plus de peintres attachés à la manufacture de Santa Barbara, qui seule restera en exercice; le Roi procurera les modèles à reproduire et allouera mensuellement à la fabrique dix mille reales pour les dépenses; François van der Goten recevra soixante-dix reales par mois pour ses travaux de basse lisse; son frère Jacob, trente, pour ses travaux de haute lisse; il leur sera fourni à tous deux les matières et outils nécessaires à leur profession et ils jouiront en outre de certaines prérogatives.

Aussitôt après cet arrangement, l'*Histoire de Don Quichotte* de Procaccini fut tissée en basse et en haute lisse. Giaquinto Corrado et Louis-Michel van Loo, chargés de fournir des modèles, se contentèrent de donner aux tapissiers des gravures d'après D. Teniers et Wouwerman, qui furent mises au carreau. Au nombre des sujets d'après Teniers, citons : une *Fête champêtre*, une *Réunion de paysans*, *la Vendange*, *la Moisson*, des *Buveurs*, des *Fumeurs;* d'après Wouwerman : des *Chasses au sanglier, au cerf, au faucon ;* un *Maréchal ferrant un cheval*, des *Soldats dans une auberge*, des *Reîtres buvant*, etc. Diverses compositions de Luca Giordano furent aussi reproduites; entre autres une *Histoire de Salomon* ainsi que *les Quatre Saisons*, de Giacomo Amiconi.

Paul LAFOND

(A suivre.)

PROMENADES AU LOUVRE

TITIEN[1]

II



Les *Pèlerins d'Emmaüs* sont une des meilleures compositions de la maturité de Titien, une des œuvres où l'ardente couleur est adoucie par la caresse de la lumière, où la fougue du génie reste contenue dans une harmonie sereine. La tranquillité de Jésus, sa mansuétude attristée rappellent l'illustre Christ de Dresde peint longtemps auparavant. Le lointain montagneux cher à Titien nous montre ces roches bleues qui dressent leurs formes abruptes sur des nuages illuminés par le couchant. Des repentirs très visibles révèlent les hésitations du peintre pour la disposition de son architecture et le placement de ses colonnes. Quand on vient de se pencher, au Louvre, sur la petite scène si émouvante de Rembrandt, on peut trouver que l'œuvre grandiose de Titien manque un peu d'intimité. Ces colonnes majestueuses sur la splendeur du ciel, ce page en satin, ces pèlerins dont l'un est un patricien de Venise et l'autre un élégant prélat au visage rasé de près, et jusqu'à ce petit chien qui dispute à un chat les os du repas, l'ampleur du décor, comme la familiarité du détail contrarient l'accomplissement du miracle. On voit s'annoncer ici les grandes fêtes de Véronèse où l'humble poésie de l'Évangile s'évapore dans la clarté, se disperse dans le chatoiement de la couleur, parmi les nuages et les colonnades.

Titien annonce aussi Véronèse par la hardiesse avec laquelle il groupe,

1. Second et dernier article, voir la *Revue*, t. XXXII, p. 23.

dans une même composition, autour d'une même table, les figures de l'Évangile et les personnages de son temps, et introduit Jésus chez les patriciens de Venise. Personne ne s'y est trompé ; et il y a déjà longtemps que les catalogues et les guides prétendent reconnaître, dans les pèlerins et le jeune page, Charles-Quint, le cardinal Ximénès et le fils de Charles-Quint, le futur Philippe II. Mais il est impossible de retrouver ici l'Empereur, sa barbe fauve et sa mâchoire de loup. Il est, au contraire, facile de reconnaître Frédéric de Mantoue. La ressemblance est frappante avec le portrait du Prado et celui de Vienne ; c'est bien la même tête au teint mat, aux traits jeunes encore dans la broussaille épaisse de la barbe et de la chevelure. Titien a d'ailleurs pris soin de désigner le duc ; sur le mur du fond, à gauche, il a peint l'aigle, qui pourrait être l'aigle impérial si la figure du pèlerin était celle de Charles-Quint, mais qui n'est que l'aigle qui entra dans les armes de Mantoue, sans doute lorsque le marquisat fut érigé en duché.

Le chien lui-même, cet aimable petit épagneul, ne serait-il pas aussi de la maison ducale ? Dans le portrait du Prado, Frédéric de Gonzague s'est fait représenter avec sa bête ; il la caresse doucement, de la main droite, et l'animal lui rend sa caresse en lui offrant gentiment la patte. Il aimait tant les chiens qu'il avait, en 1526, demandé à Jules Romain d'esquisser deux projets de mausolée pour l'une de ses chiennes. Peut-être était-ce la nôtre, ou tout au moins sa mère. En tout cas, il n'a pas voulu que Titien oubliât son petit ami ; il n'a pas voulu s'en séparer, même en allant à Emmaüs ; et c'est ainsi que ce gracieux toutou ronge des os sous la table, tandis que, là-haut, son maître s'étonne et reconnaît Jésus au geste dont il rompit le pain, le jour de la Cène.

On pourrait retrouver notre petit chien — si ce n'est lui, c'est donc son frère — dans plusieurs tableaux de cette période et spécialement ceux qui touchent à la famille Gonzague de Mantoue. Mais ce petit chien nous entraînerait trop loin du Louvre.

* * *

Et voici encore une peinture religieuse de Titien, une « Sainte Conversation » connue sous le nom de *la Vierge et sainte Agnes*, le n° 406 du

catalogue Villot. Tout d'abord, il faut conserver l'attribution à Titien que contestent quelques historiens. Dans le livre récent des « Classiques de l'art » publié en Allemagne et en France, le tableau se trouve placé parmi les œuvres douteuses ou apocryphes ; sans doute, le tableau a subi quelques transformations dont l'une au moins a quelque peu altéré l'effet général ; pour retrouver la conception initiale du peintre, il faut, par la pensée, supprimer toute une partie importante du ciel et de l'architecture ; car ce tableau a été, à une époque indéterminée — et d'ailleurs ancienne — augmenté en hauteur. Ce n'est pas dans ce cadre que le Vénitien a conçu sa composition ; les figures, dans la plupart de ses tableaux, touchent presque de leur tête le bord supérieur du panneau. Ici, le ciel a été fort agrandi : et par ses dimensions, son étendue égale et vide, il alourdit le groupe des personnages qui est, comme toujours chez Titien, un peu compact.



Titien. — Portrait du marquis de Mantoue.
Madrid. Musée du Prado.

Mais, d'ailleurs, l'horizon et le paysage sont bien du meilleur Titien et il suffit, pour s'en convaincre, de reconnaître les mêmes rousseurs d'automne et le même grain de pâte dans le tableau voisin : *les Pèlerins d'Emmaüs*. La Vierge rappelle par son attitude la Vierge des Pesaro, un des purs chefs-d'œuvre de Titien, achevé en 1526. Mais le type n'est point le même ; la Vierge du Louvre est d'une beauté moins achevée : le modèle

s'y reconnaît davantage ; l'œuvre, dirait-on, n'a pas reçu cette enveloppe dernière de couleur et de lumière dont l'artiste revêtait sa peinture réaliste pour atteindre peu à peu, par retouches, à la perfection et à la beauté idéale. Le modèle, ce fut sans doute sa femme, Cecilia, que nous retrouvons dans d'autres œuvres de la même époque et dont nous reconnaîtrons encore quelquefois le visage rond, le nez court, les yeux peu ouverts, l'expression de douceur et de simplicité. Le peintre lui a seulement quelque peu bruni les cheveux, pour les besoins de la cause. Car, à Venise, la Vierge a conservé longtemps la sombre chevelure qu'elle avait rapportée de Byzance, tandis que les peintres de Florence et d'Ombrie la voyaient blonde. Mais la mieux venue des figures de cette composition est certainement celle de la sainte assise à terre, aux pieds de la Vierge. On l'appelle sainte Agnès parce qu'elle pose la main sur la tête d'un agneau. Pourquoi donc ? Cet agneau n'est pas le sien ; c'est le petit saint Jean qui le conduit. Il n'y aurait donc pas de difficulté à reconnaître ici une sainte Catherine, et le tableau pourrait bien être alors celui que Titien exécutait, au commencement de 1530, pour le marquis de Mantoue.

Une autre raison peut faire penser que cette œuvre date des années 1528-1530 ; c'est sa ressemblance extraordinaire avec le tableau fameux laissé inachevé par Palma, à sa mort, en 1528 : ce Palma dit le Vieux, que l'on appelle même parfois le vieux Palma, n'a pas dépassé 48 ans. Son tableau est maintenant une des œuvres les plus admirées de l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Les deux madones et les enfants Jésus peints par Titien et Palma présentent de telles analogies qu'on ne peut croire à des rencontres fortuites. Mais les figures centrales — une sainte assise qui contemple l'enfant Jésus — font plus que se ressembler ; elles sont copiées l'une sur l'autre. Sans doute, l'invention n'était pas chose sacrée pour les artistes du Moyen Age et de la Renaissance, et les artistes se faisaient sans scrupule des emprunts d'un atelier à l'autre. Pourtant, cette même figure, en double exemplaire, dans l'œuvre de deux peintres illustres, a de quoi surprendre ; elle résulte assurément de conditions insolites. Ou les deux peintres se sont copiés l'un l'autre, tout au moins travaillant d'après un seul carton ; ou bien, c'est le même peintre qui a exécuté les deux figures.

La première hypothèse est la moins vraisemblable. On comprend



que des peintres s'inspirent l'un de l'autre et on voit dans le tableau de Palma qu'il n'a pas manqué de se rappeler très précisément la Vierge des Pesaro. Mais il s'agit ici d'expliquer une copie littérale. Pourquoi Palma aurait-il donc servilement copié une figure, alors qu'il se contentait, pour le reste, d'une ressemblance générale ? Il n'est pas probable non plus que ces peintres aient travaillé d'après un même carton. Les peintres de Venise ne travaillaient pas ainsi, comme les fresquistes florentins, d'après un dessin très poussé et de la grandeur de l'œuvre définitive. Ils dessinaient et peignaient directement sur la toile. Il est donc plus raisonnable de penser que le même peintre est bien l'auteur des deux figures. Est-ce Titien ? Est-ce Palma ? Entre ces deux alternatives, le doute ne peut durer longtemps. La figure est bien de Titien. D'abord, c'est dans son tableau seulement que l'attitude est explicable ; ce geste a été inventé pour nous montrer une figure amenant un agneau vers l'enfant Jésus. Ce bras droit levé n'a plus sa raison d'être chez Palma, dans le tableau duquel il n'y a pas d'agneau ni rien qui le remplace. De plus, cette jeune fille se retrouve plusieurs fois dans l'œuvre de Titien ; elle apparaît une seule fois dans celle de Palma ; et l'on peut croire, tout bien pesé, que Titien en est l'auteur.

Mais pourquoi donc Titien a-t-il collaboré avec Palma ? On a remarqué que ce tableau n'est pas absolument achevé ; peut-être l'était-il encore moins quand l'auteur dut l'abandonner, et c'est Titien sans doute qui, après la mort de son ami, le poussa jusqu'au point où nous le voyons maintenant. Il a pastiché un peu la manière de Palma, dont il a conservé les tonalités blondes et les tons frais. Mais, pourtant, il n'a pas oublié son propre style : entre le visage de la Vierge et celui de sainte Catherine, la différence ne tient pas tout entière dans l'opposition des types : le visage de sainte Catherine est d'une couleur plus grasse et plus chaude. La Vierge, auprès de la sainte, paraît d'un blond laiteux et ses traits sont modelés avec moins de largeur, des ombres plus sèches, un clair-obscur moins hardi. En travaillant au tableau de son ami, Titien en aurait donc imité la gamme claire, mais tout en conservant ses colorations propres, à la fois plus robustes et plus suaves. Dans le tableau du Louvre, la sainte porte la même robe verte et le même manteau grenat que dans le tableau de Venise, mais Titien n'étant pas ici assujetti à la fraîcheur

et à la clarté par le voisinage de Palma; tout est donc à la fois plus sombre et plus ardent. Quelle que soit l'explication que l'on en donne, un fait reste certain : dans la dernière et la meilleure des « Saintes Conversations » de Palma, il s'est glissé une figure de Titien.

Lorsque Titien mourut, quarante-sept ans plus tard, il laissait aussi dans son atelier une importante composition inachevée : la grandiose *Pietà* de l'Académie des Beaux-Arts de Venise. C'est Palma le Jeune qui fut chargé de la terminer; il a su conserver l'emphase des gestes douloureux, mais non pas entretenir la flamme de la couleur. Ces œuvres de mourants, reprises par de pieux disciples, sont d'une beauté poignante, car elles nous apportent, avec la dernière pensée d'un maître, le génie même de la grande famille vénitienne.

* * *

Dans la fameuse *Vierge au lapin*, la plupart des historiens s'accordent à reconnaître la *Notre Dame avec une sainte Catherine* à laquelle Titien travaillait au commencement de 1530 et qu'il destinait à Frédéric de Gonzague, ainsi qu'un tableau de « femmes nues ». Cette petite composition, une des perles du Louvre, nous montre une de ces tendres et gracieuses pastorales auxquelles avaient abouti en quelques années les madones de Crivelli lorsqu'elles descendirent de leur trône byzantin, quittèrent leur niche de marbre et d'or pour s'asseoir dans un paysage de Titien ou de Palma, causant avec les saints et jouant avec l'Enfant Jésus. Deux jeunes femmes, la Vierge et sainte Catherine, amusent le *bambino*, et l'enfant s'émerveille, s'agite de voir un lapin qu'on lui présente, un drôle de petit lapin blanc qui voudrait bien s'esquiver, sans doute, pour retrouver son petit tambour. Sur le paysage que baignent les grandes ombres du couchant, on sent peser la chaleur d'un beau soir d'été. Les dernières lueurs du soleil déchirent le voile bleu de l'horizon, avec leurs lames d'or. Et, dans la verdure profonde et veloutée de la vallée, un berger s'attarde avec son troupeau; figure un peu bizarre et qui ne rappelle en rien, ni par ses proportions, ni par son visage, les bergers habituels des paysages de Titien : ces pauvres paysans cheminent humblement auprès de leur troupeau ; ce sont de petites figures presque négligeables, qui animent

le lointain. Le berger de la *Vierge au lapin* paraît étrangement rapproché et sa tête se détourne d'une manière un peu forcée, afin de nous obliger à bien distinguer les traits de son visage. Ce ne sont point ceux d'un paysan, ce ne sont point ceux de saint Joseph, le bon vieillard chauve : ce personnage est, encore une fois, Frédéric Gonzague de Mantoue, pour qui l'œuvre a été peinte. Ce sont, encore une fois, ses traits bien dessinés, sa barbe touffue et son abondante chevelure ; et cette barbe soignée de



PALMA LE VIEUX. — LA VIERGE, SAINTE CATHERINE ET SAINT JEAN BAPTISTE
Académie de Venise.

patricien n'est pas sans surprendre un peu, sur un corps de paysan aussi peu vêtu[1]. Ce travesti a dû amuser le marquis de Mantoue.

1. Ce tableau, dès qu'il entra dans les collections de Louis XIV, fut choisi par Louis de Boulogne, l'un des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, comme sujet de conférence académique. Et Boulogne remarqua que le Titien a représenté parmi les [illegible] un pasteur dont la figure semble trop ressentie et marquée, car on n'y voit point la diminution de teintes que demandent les figures placées dans le lointain. Pour l'excuser [illegible] temps en pouvait avoir noirci les couleurs ce qui leur donne [illegible] Titien a voulu faire de cette figure le portrait d'un particulier et [illegible] en la rendant plus sensible. Louis de Boulogne, au sujet de la sainte Catherine, fit encore des remarques analogues ; il a parfaitement compris que cette figure était un portrait et l'Académie, qui luttait alors, contre les Vénitiens et les Rubénistes, pour les Florentins et les Poussinistes, [illegible]

A cette même époque, Titien peignait, pour le même marquis, des *femmes au bain*. Le tableau a disparu. On ne peut donc savoir si Titien avait placé, dans quelque coin, le « donateur », assez près pour bien voir, assez loin pour n'être pas compromis. Le marquis ne tenait pas spécialement aux sujets religieux. Sebastiano del Piombo lui promettait « des choses merveilleuses » pourvu qu'il ne survînt pas « quelque accès de bigoterie » et Sansovino devait sculpter pour sa chambre à coucher une Vénus capable de damner saint Antoine.

La sainte Catherine est la figure la mieux venue de notre petite composition. Le pinceau de Titien n'a jamais été plus précieux que pour le froissement de cette robe blanche ; jamais sa couleur n'a été plus fine, plus tendre, plus lumineuse, que celle de la chair blonde qui rayonne sous une ombre légère : de cette ombre surgit un petit corps de chair, rose, doré, appétissant comme une brioche. Sur l'épaule inclinée de la jeune fille glisse une souple écharpe d'azur et d'or ; la même figure, vêtue à la moderne, se retrouve encore dans une composition analogue de la National Gallery. Et une fois de plus, nous reconnaissons un portrait. Des critiques comme Cavalcaselle et Molmenti n'hésitent pas à dire que la jeune femme qui a servi de modèle au peintre est Cecilia, qui fut la mère de ses enfants et sa femme légitime, de 1525 à 1530. De cette Cecilia, nous connaissons peu de chose. On ne parle point d'elle dans les biographies de Titien, si ce n'est pour dire qu'elle est morte au mois d'août 1530 et que l'artiste en ressentit un profond chagrin. Pourtant Molmenti[1] a recueilli de curieux documents sur le mariage de Titien, qui nous apprennent ceci : en 1525, Titien était installé auprès de San Paolo de la Trono. C'est en 1531 seulement qu'il habitera Biri Grande dans la paroisse de San Canciano. A cette époque vivaient avec lui son jeune frère Francesco et une certaine Cecilia, fille d'un barbier des environs de Cadore qui, sans doute, était venue avec le peintre, en qualité de gouvernante, ou, comme

voter un ordre du jour blâmant toute liberté prise sur l'histoire : « Les peintres étant quelquefois obligés de satisfaire les personnes qui leur commandent un tableau se trouvent ainsi réduits à faire une composition contraire à l'histoire et à l'ordre des temps ». Du coup, toutes les *Vierges au donateur* sont condamnées. Les académiciens qui, en séance publique, faisaient alors de l'idéalisme, feignaient d'ignorer que tous les égards sont dus aux riches donateurs. Autrefois, on insérait leur portrait dans les tableaux religieux ; aujourd'hui, on écrit les noms les plus illustres sous les tableaux qu'ils offrent à nos musées.

1. Pompeo Molmenti, *la Storia di Venezia nella vita privata*, t. II, p. 197.

on disait alors, de *mammola*. Les attributions d'une *mammola* pouvaient, dans un ménage de célibataire, s'étendre très loin. Or, en 1525, Cecilia tomba gravement malade ; Titien songea donc à faire bénir son union et il



TITIEN. — LA VIERGE ET SAINTE AGNÈS

Musée du Louvre

soumit cette idée à Francesco, son jeune frère : « Francesco, je désire épouser Cecilia : elle est très malade et je voudrais que les deux fils que j'ai eus d'elle soient légitimés ». Et Francesco répondit : « J'en suis ravi, il est étonnant que vous ayez tant tardé : c'est une bonne idée et il ne

faut pas hésiter à la réaliser ». Alors, sur la prière de Titien, Francesco court dans le voisinage, cherche ce qui est nécessaire pour un mariage, un prêtre et des témoins. Et quand les paroles rituelles eurent été dites, tandis que Cecilia restait au lit, les invités firent un joyeux dîner, fort avant dans la nuit. D'ailleurs Cecilia ne mourut pas, au moins cette fois-là, et donna encore naissance à deux filles, l'une morte en bas âge et l'autre qui fut la belle Lavinia.

C'est donc Cecilia en 1530, quelques mois avant sa mort, et son dernier enfant qu'il nous faut sans doute reconnaître dans la sainte Catherine qui s'incline si gracieusement en portant l'Enfant Jésus. Titien avait plus d'une raison de peindre avec amour cette charmante idylle ; son art s'appliquait à séduire le duc de Mantoue, le plus raffiné de ses protecteurs ; mais surtout, l'une de ces figures, il ne pouvait la faire revivre avec indifférence, et c'est pourquoi sainte Catherine est tellement plus belle que la Vierge. Malgré sa distinction aristocratique, l'art de Titien ne nous emporte pas dans un idéalisme hautain ; il ne renie pas les liens de la chair et du sang et ne craint pas d'avouer ses affections intimes. Des peintres puissants, des créateurs d'univers, Rubens, Rembrandt, laissent ainsi voir, au milieu des fictions splendides ou tragiques, la figure amusée d'Hélène ou la tristesse tendre de Saskia et soudain l'orchestre s'apaise, tandis que monte doucement la voix du cœur. La sereine sensualité de Titien n'est-elle pas aussi quelquefois remuée de confidences attendries ? Dans ses tableaux du Louvre, nous retrouverons la petite paysanne des Alpes, et de nouveau la poésie de son art se fera plus pénétrante et dépassera de beaucoup la simple volupté des yeux.

* * *

Parmi les œuvres de Titien qui sont venues du château de Mantoue dans les collections de France, les moins énigmatiques et les moins belles ne sont certainement pas les deux tableaux présentés au Salon carré sous les titres suivants : *Alphonse de Ferrare et Laura de Dianti*, *Allégorie en l'honneur d'Alphonse d'Avalos, marquis del Guasto*. Et comme ces deux titres sont probablement erronés, contentons-nous de désigner

pour le moment ces deux tableaux de la manière suivante : la *Dame à sa toilette* et l'*Allégorie*.

La *Dame à sa toilette* a, dès longtemps, fort intrigué ses admirateurs. On ne se résigne pas volontiers à ignorer le nom d'une très belle femme, même en peinture. Et comme on pensait que Titien n'avait



TITIEN. — LA VIERGE AU LAPIN.
Musée du Louvre.

pas pu peindre un tel modèle sans en être amoureux, on trouva tout naturel de reconnaître en elle la maîtresse du peintre. Un homme se cache discrètement dans l'ombre derrière cette lumineuse beauté; il incline deux miroirs, de manière à montrer à la jeune femme les torsades de sa chevelure. Ce cavalier déférent et discret aurait donc été Titien lui-même. Le tableau a été très commenté par les littérateurs et par tous les poètes qui viennent au Louvre chercher des descriptions ou des méditations

sentimentales ; et comme il fallait que Titien, pour être intéressant, eût souffert par l'amour, on s'étonnait qu'une femme pût, avec un regard aussi limpide et un visage aussi pur, posséder une âme assez noire pour tromper un homme de génie. En réalité, si la *Dame à sa toilette* a été aimée de Titien, ce n'est pourtant pas Titien qui se penche vers elle, en tenant deux miroirs pour justifier sa présence.

M. Ticozzi avait cru reconnaître dans ces deux figures Alphonse Ier, duc de Ferrare, et Laura de Dianti. Titien a, en effet, beaucoup travaillé pour ce duc de Ferrare ; c'est pour lui qu'il a peint trois œuvres mythologiques d'une poésie précieuse : *l'Offrande à Vénus, la Bacchanale* de Madrid, le *Thésée et Ariane* de Londres. Alphonse de Ferrare avait aimé cette Laura de Dianti et l'avait épousée après la mort, en 1519, de sa première femme, la célèbre Lucrèce Borgia. Il l'avait même surnommée *Eustochia*, lui faisant expier par un bien vilain nom l'excellence de son choix. Vasari écrit : « On doit aussi à Titien le merveilleux portrait de la signora Laura que le duc épousa plus tard ». Telles sont les raisons qui ont fait croire au duc de Ferrare et à Laura de Dianti. Il n'y avait là qu'une hypothèse possible ; elle a été depuis longtemps admise par les catalogues du Louvre ; comme eux, elle a pris de l'âge ; elle bénéficie maintenant d'une longue tradition et d'une espèce d'autorité officielle.

En réalité, elle ne peut être conservée, pour bien des raisons. Nous connaissons Laura de Dianti par un portrait authentique (collection Frédéric Cook), qui ne ressemble en aucune manière à celui de la *Dame à sa toilette*. Laura eut un visage beaucoup plus long, la bouche plus grande, le menton plus lourd. Bien que les peintres dépersonnalisent toujours les physionomies pour rendre la jeunesse et la fraîcheur des visages féminins, il est impossible de retrouver la même personne dans la peinture du Louvre et dans celle de la collection de Sir Frédéric Cook.

La différence est encore bien plus flagrante entre le jeune homme aux deux miroirs et les très nombreux portraits d'Alphonse Ier de Ferrare que nous a laissés la Renaissance. Tous ces portraits, y compris celui de Titien au palais Pitti, sont d'accord pour nous montrer un homme au nez fortement crochu ; or la figure du Louvre n'est pas tellement noyée d'ombre qu'on n'y reconnaisse un nez bref et parfaitement droit. D'autre part, si rien n'est discutable comme une « ressemblance », rien n'est

précis comme la forme d'un nez : la nature a pris soin d'en fixer le modèle définitif et de le mettre à l'abri des transformations physionomiques et des expressions fugitives ; il est retroussé ou aquilin une fois pour toutes, et, à moins d'accident grave, ne bouge plus.

De plus, si ce tableau représente Alphonse de Ferrare et Laura de Dianti, il faut le supposer antérieur à leur mariage, c'est-à-dire à l'année 1519. Il paraît évident, au premier coup d'œil, que cette composition ne met pas en scène un mari et sa femme : le mari paraît à la fois trop déférent et trop discret : il est bien visible que cet homme n'est pas chez lui. La femme non plus n'est pas duchesse : lorsqu'elle fut la femme en titre, Laura de Dianti se fit portraiturer en grande dame : la *Dame à sa toilette* ne règne encore que par la puissance de ses charmes ; ni sa parure ni son costume ne manifestent une condition élevée et officiellement reconnue. Ce portrait serait donc antérieur à 1519. Mais il paraît impossible de le placer avant cette date. Vers 1520, Titien est encore près de Bellini et de Palma le Vieux. Sa peinture est claire, de matière mince et de forme nette ; ses figures sont menues, fines ; les draperies se cassent en facettes chatoyantes. C'est seulement après la Vierge des Pesaro, lorsqu'il s'est obligé à faire grand, que la manière a pris plus d'amplitude, la couleur plus de chaleur ; la matière s'est faite plus abondante, les formes plus généreuses. Dans la *Dame à sa toilette*, il ne reste rien de la préciosité un peu menue du Titien antérieur à 1520 ; c'est déjà le robuste métier de sa maturité, où l'on ne sait ce qui domine, de la puissance ou de la douceur. Il faut s'approcher de 1530 pour trouver chez Titien cette largeur du pinceau, cette coloration onctueuse, ces formes pleines, ce modelé si savoureux qui semblent se noyer dans le rayonnement de la chair tiède. Il faut à tout prix placer cette œuvre en un temps où Laura de Dianti, quand on la peignait, posait en duchesse et non pas en femme de chambre. Et c'est une raison de plus de penser que ce n'est point elle qui caresse ici nonchalamment sa chevelure sous le regard extasié et brûlant de son amant.

Enfin, si cette peinture représentait Alphonse de Ferrare et Laura de Dianti, comment expliquerait-on la présence de cette œuvre dans la collection du duc de Mantoue ? Pourquoi le duc de Ferrare aurait-il offert à son voisin son portrait et celui de sa femme ou maîtresse ? Le portrait

est des plus intimes, il n'était pas destiné à une galerie publique; le jeune homme chevelu et barbu qui se penche sur cette beauté indolente était certainement, quand on le peignait, un propriétaire peu disposé au partage. Et ainsi, les raisons se pressent, nombreuses, pour nous détourner de penser que cette œuvre met sous nos yeux Alphonse de Ferrare et Laura de Dianti. Il faudra chercher d'autres noms.

Ce sont des raisons analogues qui s'opposent à la tradition suivant laquelle les personnages de l'*Allégorie* seraient Alphonse d'Avalos, marquis del Guasto, sa femme, Marie d'Aragon, son fils, sous les traits de l'Amour, par surcroît Flore et Zéphyr. Cette tradition est ancienne: les inventaires du temps de Louis XIV la mentionnent déjà. Des documents nous apprennent d'ailleurs que Titien a, en effet, exécuté le portrait de l'illustre général de Charles-Quint. Les tableaux du peintre servirent ici encore la politique du duc de Mantoue. Une lettre du 2 novembre 1531, du marquis del Guasto, adressée à l'Arétin, nous apprend qu'à cette date il souhaitait beaucoup avoir Titien auprès de lui; il était en ce moment en Italie, à Corrège. Il désirait demander au peintre son portrait et celui de sa jeune femme, Marie d'Aragon, qu'il devait bientôt quitter pour prendre, contre les Turcs, le commandement des armées de Charles-Quint. Titien a donc bien travaillé pour le marquis del Guasto; il l'a aussi représenté haranguant ses troupes, dans une grande composition du Musée du Prado. C'est justement cette grande composition qui permet d'affirmer que l'homme de l'*Allégorie* du Louvre n'est pas le général espagnol. Ce général avait le visage très en chair, les joues pleines, le nez court et rond; ce n'est point du tout le signalement du héros de notre *Allégorie*, lequel a le visage maigre; les joues sont creuses, les orbites caves, et l'ossature du front, des tempes, du nez, saille sous la chair évidée.

Avant de risquer une explication plus vraisemblable, il ne sera pas inutile de rappeler que Titien, on se rappelle comment, avait travaillé encore pour le commandeur Los Covos, un des ministres les plus influents de Charles-Quint, sur l'ordre du marquis de Mantoue. Que pouvait donc être cette peinture? Elle devait, sans doute, ressembler beaucoup au tableau de la *Dame a sa toilette*: un Faust attentif, auprès d'une Marguerite complaisante. Le tableau du Louvre ne peut avoir été peint que dans

ces conditions, pour rappeler à un grand seigneur amoureux les charmes de sa belle. Il n'est point le portrait d'une grande dame; on sait que les grandes dames ne se font peindre qu'avec les attributs de leur haute



TITIEN. — DAME A SA TOILETTE.
Musée du Louvre.

condition, et Titien ne manquait jamais d'indiquer le rang social de ses modèles, surtout lorsqu'ils appartenaient à l'aristocratie. Nous pourrions donc penser que Titien a représenté dans la *Dame a sa toilette* du Louvre Cornelia la suivante et Los Covos l'ardent ministre, si nous ne savions que ce tableau vient de la collection de Frédéric de Gonzague; or, le tableau destiné au Commandador Maior lui a bien été adressé, et il n'y

a nulle raison de croire que Los Covos, qui admirait beaucoup Titien, qui admirait davantage encore la belle Cornelia, n'ait pas conservé jalousement une œuvre où le modèle et la peinture s'unissaient pour le séduire.

Enfin, bien qu'il se rapporte à une œuvre différente, un dernier fait mérite d'être signalé et peut servir, par analogie, à résoudre le problème posé par les tableaux du Louvre. A cette même époque (1531), et toujours parce que les cadeaux entretiennent l'amitié, le duc de Mantoue employa le talent de Titien à gagner la faveur du marquis de Pescara, un autre familier de Charles-Quint. Il commanda pour lui à son peintre une Madeleine « aussi éplorée que faire se peut », et Titien peignit une robuste et larmoyante blonde, les yeux au ciel, la gorge mal voilée sous le ruissellement de ses cheveux d'or. Mais, s'il y eut une Madeleine pour le marquis de Pescara, il y en eut une aussi pour le duc Frédéric. Si bien que nous trouvons dans les galeries de Mantoue des tableaux qui rappellent beaucoup ceux qui ont été exécutés par Titien pour Los Covos, pour d'Avalos, pour Pescara, pour Charles-Quint aussi, au temps où le duc de Mantoue distribuait généreusement à la cour de l'Empereur les œuvres de son peintre.

Et ceci prouve que le duc de Mantoue, en bon politique, savait faire sa cour aux puissants, mais qu'il aimait trop la belle peinture pour se résigner à perdre tout à fait les tableaux qu'il donnait : il demandait donc à Titien pour lui-même la réplique des œuvres offertes aux conquérants espagnols. Titien dut reprendre les motifs traités récemment : la Cornelia, l'Allégorie, la Madeleine... Il les reprit tranquillement, posément, à sa manière ; les autres œuvres, les œuvres pour Espagnols avaient été parfois exécutées avec quelque hâte. Pour le duc de Mantoue, qui savait parfaitement distinguer les œuvres de la « meilleure main » et celles de la « moins bonne main », Titien apportait tout son savoir et tout son génie.

Quoi qu'il en soit, il est bien certain que Titien a repris plus d'une fois chacun de ces trois motifs. La *Dame à sa toilette* se voyait au XVIIIe siècle dans la galerie du duc d'Orléans ; d'après Villot, on en trouva une autre en 1815, à Ferrare ; la collection Lœwenfeld, à Munich, en possède une troisième. Enfin, dans un tableau de Teniers, à Madrid, représentant la galerie de l'archiduc Léopold, on reconnaît parfaitement la *Dame à sa*



[illegible] — Alle[illegible]

[illegible]

toilette ; quelques détails manquent seulement ; le miroir de droite, la main de la jeune femme qui tient l'ampoule de verre. Il est bien possible que l'un de ces tableaux ait été celui de Los Covos. L'*Allégorie* fut également reprise plus d'une fois par Titien. D'ailleurs, il ne conservait que la composition d'ensemble, une jeune femme assise recevant l'hommage de figures allégoriques, et, dans le fond, un visage d'homme. On y voit combien les motifs, en peinture, tendent à se fixer. Il y avait là, pour Titien, une composition toute prête, une sorte de « sainte conversation » profane ; de belles figures bien groupées, des visages de femmes, d'enfants, et au milieu, une face barbue et farouche. Il s'en est conservé au moins quatre, deux à Vienne, une à Munich, l'autre à Paris. Dans le nombre, l'une de celles de Vienne pourrait bien être celle d'Alphonse d'Avalos, car je crois y reconnaître un cavalier assez semblable au d'Avalos de Madrid qui, dressé dans son armure sombre, harangue ses soldats : le voici peut-être à Vienne, en costume moins belliqueux, qui présente respectueusement un miroir à la jeune femme assise. Cet homme n'est point celui de l'*Allégorie* du Louvre.

Il reste enfin à se demander si l'on peut remplacer par des noms plus vraisemblables les noms du duc de Ferrare et d'Alphonse d'Avalos que l'on met sous les tableaux du Louvre et qui ne peuvent être les vrais. Pour la *Dame à sa toilette*, il semble bien que ce soit le duc de Mantoue, Frédéric de Gonzague qu'il faille reconnaître ; on distingue ou l'on devine, dans l'ombre où il se cache, son front bombé, ses sourcils bien arqués, son nez droit et son visage si jeune, entre les cheveux crépus et la barbe drue. Voici donc Frédéric de Gonzague, en bonne fortune. Sur le nom de cette jeune femme, il n'est guère permis non plus d'avoir de doutes. L'extraordinaire fidélité du jeune homme en amour limite les recherches. Depuis 1520 jusqu'à 1530, et jusqu'après son mariage, le marquis de Mantoue fut occupé par une passion exclusive pour la belle Isabella Boschetti, qui, d'ailleurs, était la femme d'un de ses parents[1].

1. Mme Julia Cartwright, dans sa biographie si fouillée d'Isabelle d'Este, donne quelques détails sur cette liaison qui donna tant de souci à la mère de Frédéric. Elle suppose même que le premier portrait demandé à Titien, et dont les lettres ne nomment point le modèle, fut celui d'Isabella Boschetti. Et, en effet, quand Frédéric demande un peu plus tard à Titien de peindre pour Los Covos la belle Cornelia, c'est en homme qui a déjà reçu des services de ce genre. (Cf. Julia Cartwright, *Isabelle d'Este*, trad. par Mme Emmanuel Schlumberger, Paris, Hachette, 1912.)

Dans l'*Allégorie* du Louvre, le portrait d'homme est plus facile à bien voir. C'est tout simplement le portrait de Titien lui-même. Accoutumés aux portraits de Titien vieillard, nous ne le reconnaissons pas quand il a la barbe et les cheveux noirs ; et pourtant il suffit de rapprocher le vieux Titien du Prado de celui du Louvre, et il n'y a plus de doute possible ; un sculpteur ne s'y tromperait pas : la boîte crânienne, la courbe du nez, sa minceur, la profondeur de l'orbite, le modelé des joues, autant d'identités matérielles. Les portraits gravés qui nous sont parvenus du XVI[e] siècle sont tout aussi probants. Ajoutons que, lorsqu'une figure se présente ainsi dans un tableau, avec un corps de profil, une tête de trois quarts et un regard face au spectateur, c'est presque toujours parce que le peintre s'est représenté lui-même ; le corps et les mains restent dirigés vers la toile commencée, tandis que la tête se détourne un peu pour prendre un renseignement dans le miroir. Le Titien que nous voyons est en train de consulter son image, la tête un peu renversée sur l'épaule gauche, et le bras replié pour soutenir la palette. Ainsi s'explique l'attitude presque étrange de cet homme, dont le geste est si précis et qui semble pourtant se désintéresser de ce qu'il fait, à cause de la divergence entre l'action de sa main et la direction de son regard.

Mais alors, pourquoi la cuirasse ? Titien n'était pas un guerrier. La cuirasse ne se justifie, sans doute, ici que par des raisons pittoresques. Titien aimait à jeter dans ses ombres profondes les reflets subits d'un miroir. Ici, c'est un miroir d'acier ; comme ce métal sombre est beau entre ces chairs lumineuses ! comme sa dureté polie réfléchit ces tendres figures ! Il y avait des armures dans l'atelier de Titien, car il eut à en peindre plus d'une fois ; de plus, on lui en prêta de fort belles pour les portraits militaires et c'est ainsi qu'il put, un jour, endosser la cuirasse et se peindre en soldat. Et cet équipement l'a si bien déguisé qu'on ne l'a pas reconnu.

Voici donc, à son tour Titien en bonne fortune : la gracieuse blonde sur laquelle il pose la main, avec l'assurance du propriétaire, est sans doute sa femme, Cecilia, cette même jeune femme que nous admirions naguère, en sainte Catherine, dans *la Vierge au lapin* et qui posa pour *la Vierge avec sainte Agnès* du Louvre ; la voici à nouveau, comme à la National Gallery (*Vierge avec sainte Catherine*), avec sa chevelure lumi-

neuse où court un rang de perles, sa petite oreille, dans les frisures blondes, ses yeux peu ouverts, son visage si jeune, son nez bref. Nous retrouvons même d'autres accessoires du petit tableau de *la Vierge au lapin*, la pâle écharpe bleue qui glisse sur les épaules de sainte Catherine est maintenant autour d'une des figures allégoriques : la corbeille de fruits qui était aux pieds de la Vierge est portée ici par une jeune fille qui la soulève au-dessus de sa tête.



TITIEN. — LE MARQUIS DEL GUASTO HARANGUANT SES TROUPES.
Madrid, Musée du Prado.

Mais on voit bien, au premier coup d'œil, que ce tableau n'a pas pour but, comme son voisin, la *Dame à sa toilette*, de glorifier une bonne fortune ni d'étaler la beauté d'une superbe femme. L'œuvre est de ton grave et l'hommage commun qui groupe toutes ces figures autour de la jeune femme est inspiré par une tendresse plus respectueuse et plus « légale » que celle du cavalier aux deux miroirs.

L'œuvre est bien, comme on l'a dit, de 1531 environ. Elle est de très

peu postérieure à la mort de Cecilia, la jeune femme que Titien avait amenée de Cadore à Venise. Au commencement du mois d'août 1530, celle-ci était morte subitement. Quelques jours auparavant, Titien courait à Bologne, à la poursuite de cette Cornelia dont le duc de Mantoue attendait le portrait. C'est alors que la maladie de Cecilia, sa fin subite et la tristesse qui suivit sa mort ralentirent pour longtemps l'activité du peintre. Au duc de Mantoue qui réclamait des tableaux, on répondait : « Titien est inconsolable de la mort de sa femme ». Il trouva pourtant la force de peindre « la Cornelia du Commendador Maior » ; mais l'image de Cecilia vivait dans sa pensée, et de cette crise surgit tout naturellement une oeuvre amoureuse et mélancolique, comme une belle fleur de tendresse et de deuil.

L'*Allégorie* du Louvre devient alors intelligible ; l'Amour et ses flèches, l'Hymen et ses myrtes, la Fécondité et ses fruits s'empressent auprès de la jeune femme. Cupidon porte gaillardement un gros faisceau de ses flèches : ce petit homme n'est pas près de manquer de munitions. Une amoureuse blonde, les cheveux couronnés de la fleur de Vénus, s'incline vers Cecilia, la main sur la gorge, la bouche entr'ouverte, les yeux implorants, attirée dans une sorte d'adoration pâmée. Puis, dans l'ombre du fond, voici une autre jeune fille, la tête renversée, et l'on devine son regard noyé, son teint enflammé, les traits détendus par cette langueur passionnée que Titien a peinte plus d'une fois. Cecilia baisse ses jolies paupières sur un regard ingénu : les narines roses de son petit nez semblent palpiter et sa chair blonde, à contre-jour, illumine l'ombre de son rayonnement. Son attitude traduit la soumission satisfaite ; elle contemple le globe de verre qu'elle tient soigneusement et qu'elle doit empêcher de se briser.

L'histoire de cette boule pourrait remplir une thèse de doctorat. Elle est un des accessoires les plus fréquents du langage allégorique. On la trouve parfois sous les pas de la Fortune, ce qui traduit fort clairement l'instabilité de cette déesse. Ailleurs, la Fortune court sur une roue et l'idée est la même ; ailleurs enfin, la Fortune fait tourner une roue à laquelle des hommes sont attachés ; les alternatives d'ascension et de chute symbolisent encore les inconstances de la destinée. La forme circulaire, à cause de sa mobilité, est toujours associée aux inexplicables fantaisies du hasard. Et

voici enfin que cette boule, lorsqu'elle est de verre, évoque l'idée de fragilité. Dans une série de tableaux célèbres de Giovanni Bellini (Académie des Beaux-Arts de Venise), la Fortune ne marche plus sur sa boule : elle est assise et la tient entre ses mains. C'est là que Titien est allé chercher le globe qu'il a confié à Cecilia. Il veut dire que Cecilia et Titien tiennent le bonheur, mais ce bonheur a la fragilité du verre et il va se briser entre leurs mains. *Fortuna vitrea est.* Elle va se trouver, tout à l'heure, sans objet, cette tendresse dont Titien a multiplié l'image, et l'élan de ces adorables figures va se perdre dans le néant.

Le groupe de jeunes femmes est dominé par le visage de Titien ; sa tendresse attristée est, parmi ces figures amoureuses, comme une mâle plainte accompagnée d'une musique ardente. L'artiste, en peignant, pensait à la petite absente qui avait jeté dans sa vie un rayonnement de bonheur et dont le clair visage venait encore une fois illuminer son œuvre. La joie chaude de sa peinture s'est affinée dans la douleur. Ce n'est pas l'abattement brutal qui suit les catastrophes, mais cette douce mélancolie que laisse derrière elle l'image de la mort, à mesure qu'elle s'éloigne, lorsque le déchirement de la séparation n'envahit plus notre mémoire sans être rejoint par les souvenirs d'une longue tendresse. L'art grec nous a donné de telles images ; sur les flancs pâles des lécythes, on voit ainsi de gracieuses figures qui se contemplent en silence ; les vivants viennent sur la tombe de leurs morts, les morts remontent pour retrouver un moment les êtres qu'ils regrettent ; et c'est une petite scène muette où l'artiste a su mêler la douleur, l'amour et la beauté. Mais où trouverait-on une œuvre comme celle-ci, dans laquelle une tristesse virile est traduite par la peinture la plus voluptueuse qui ait jamais été ? Titien a mis dans son élégie la chaleur du désir et la détresse de l'abandon. Mais, comme chez tous les génies forts, l'artiste l'emporte sur l'homme et la plainte s'efface un peu dans le rayonnement de la beauté.

J'arrête ici ce commentaire. De cette promenade devant les Titiens du Louvre, nous pouvons retenir quelques résultats certains ou probables.

Il est probable que l'*Homme au gant* est le portrait de Girolamo Adorno, commencé en 1523, achevé en 1527.

Le *Portrait d'homme inconnu* est sans doute celui de l'Arétin à l'âge de trente ans.

Dans *les Pèlerins d'Emmaus*, il faut reconnaître, non pas Charles-Quint, mais le duc de Mantoue, Frédéric de Gonzague. L'œuvre n'est pas postérieure à 1540.

Dans *la Vierge au lapin*, c'est encore le duc de Mantoue qui tient le rôle du berger, et c'est Cecilia, femme de Titien, qui porte l'Enfant Jésus. La peinture est des environs de 1530.

Dans *la Vierge et sainte Agnès*, nous trouvons de quoi présumer que Titien a sans doute achevé après 1526 le plus illustre des tableaux de Palma.

Dans la *Dame à sa toilette*, il faut cesser d'admirer les épaules de Laura de Dianti, et de deviner la belle barbe de son amant, Alphonse de Ferrare. C'est encore Frédéric de Mantoue que l'on retrouve dans les ombres discrètes du fond, Frédéric de Mantoue empressé auprès de la belle Isabella Boschetti.

Enfin, l'*Allégorie* ne représente ni Alphonse d'Avalos, ni sa femme, Marie d'Aragon, mais bien Titien et Cecilia, la petite paysanne des Alpes, morte en 1530.

Bien des admirateurs de Titien penseront sans doute qu'il ne leur importe guère de savoir le nom et la qualité de *l'Homme au gant*, de la *Dame à sa toilette* ou du cavalier de l'*Allégorie*. Tous les commentaires du monde ne peuvent rien ajouter à la beauté des œuvres d'art, mais ils ne leur enlèvent rien non plus, et ils ont, du moins, cet avantage de nous donner des raisons nouvelles pour les regarder et les consulter. Les grandes admirations sont muettes, mais elles sont brèves; notre attention ne se fixe sur un objet qu'à la condition d'y découvrir constamment des aspects nouveaux. Il ne faut donc pas en vouloir à ceux qui posent encore des questions aux chefs-d'œuvre, même si elles n'ont pas d'autre résultat que de prolonger avec eux notre conversation.

Louis HOURTICQ



LE GRAVEUR PAUL-ADRIEN BOUROUX

ET SES VUES DE FRIBOURG



Un tableau, disait Carrière, est « une opposition de lumière et d'ombre » ; mais n'a-t-il pas encore mieux défini l'estampe ou le dessin, qui ne retiennent des apparences colorées que l'harmonie des *valeurs* ? A distance, avant même de désigner clairement le motif ou le sujet, il faut que le regard soit sollicité par une composition lumineuse, comme l'oreille par une mélodie qui l'enchante avant toute perception des paroles : saisir dans la nature cette mélodie de la lumière et sa tonalité fugitive qui transforme à son gré la *physionomie* d'un monument ou d'un site, abstraire ainsi de la réalité ce qu'elle contient de rythme visible et de clair-obscur ensoleillé, c'est faire œuvre d'artiste ; et combien ce *point de vue* lumineux acquiert d'intérêt, quand un puissant *motif* d'architecture ou de paysage vient lui servir de base et lui prêter le pittoresque imprévu

de sa structure originale ! Telle est la séduction qu'une vieille ville devait offrir au jeune talent d'un aquafortiste; et voilà ce que nous suggère aujourd'hui Fribourg aperçu par M. P.-A. Bouroux[1].

Chef-lieu d'un canton suisse, confondu trop fréquemment avec son homonyme germanique dont la prose de Victor Hugo nous donne une vision formidable en la XXXI[e] lettre de son voyage au Rhin, — Fribourg n'est pas seulement un centre universitaire et catholique, fameux par ses orgues et par ses ponts suspendus sur le gouffre où serpente le flot vert de la Sarine : une telle ville, modelée sur le roc à pic qui la soutient dans la lumière, est unique et mériterait plus d'hommages. Dès 1804, le sombre *alter ego* de Sénancour, *Obermann*, date de la vieille cité des Zæhringen plusieurs billets de son roman par lettres et constate l'inattention des touristes : « Les voyageurs y viennent peu », dit-il; « il n'y a point de lacs ou de glaciers considérables, point de monuments ». Sénancour lui-même a l'air d'oublier la Collégiale et maint vestige étrange ou charmant d'un long passé moyenâgeux; mais le rêveur avoue naïvement que « la nature ne l'a point fait voyageur »; il aperçoit seulement quelque chose d'antique dans les habitudes : « Le vieux caractère ne s'y perd qu'avec lenteur; les hommes et les lieux ont encore la physionomie helvétique »; et c'est bien quelque chose, car les terres basses de Genève et des alentours sont si peu suisses! Mais ce n'est point tout. La mélancolie d'Obermann n'a guère entrevu l'essentielle beauté de Fribourg.

La Suisse ! Ce mot suggère volontiers au troupeau de Panurge de l'éternel tourisme des cimes plutôt que de vieilles maisons, des sites plutôt que des monuments, des constructions de la nature plutôt que des bijoux de l'art. La splendeur de l'espace y fait oublier les ombres du temps; et, cependant, le voyageur est-il quitte envers ce petit pays difficultueux quand il a vu, sans retrouver l'émotion d'un Byron ou d'un Jean-Jacques, Clarens, Meillerie, Chillon, le château répété dans les eaux bleues du Léman, sous la neige azurée des sommets lointains? Croit-il avoir tout évoqué du passé quand il a parcouru distraitement les ruelles du vieux Berne? « Être à Fribourg, c'est aussi être à la campagne », écrivait Sénancour de cette ville bâtie « dans les rochers et sur les rochers » ;

1. *Fribourg, ville d'art*, par J.-J. Berthier; un vol. illustré de 15 eaux-fortes et de 40 dessins par P.-A. Bouroux (chez Josue Labastrou, Fribourg, Suisse); sous presse.

FRIBOURG. UN COIN DE LA NEUVEVILLE

Eau-forte originale de M. P.-A. BOUROUX

Imp. Ch. Wittmann



mais, à côté du verdoyant paysage, il appartenait à Ruskin de déchiffrer le discours silencieux des pierres, des masures, des ruelles gothiques, de ces murailles « qui montrent des échines flexibles et grimpent de bas en haut des ravins, à la manière de chats », l'allure générale de cette enceinte de tours et de remparts, « faite d'élévation, de force et de grâce ».

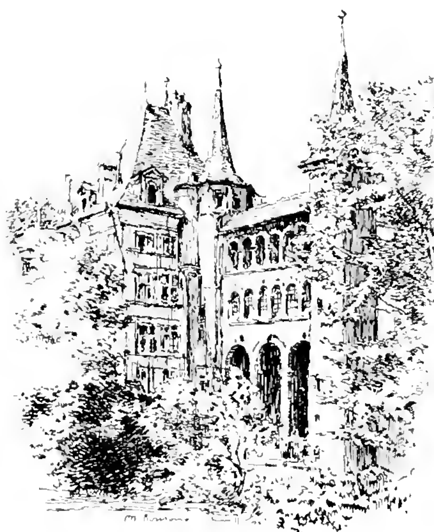
Un symbole aussi vivant du moyen âge en plein ciel devait retenir un aquafortiste qui ne craint pas d'affirmer sans réticences la double tradition d'un passé romantique et du dessin loyal : élève de M. Luc-Olivier Merson, ce maître de la ligne, et de M. Victor Focillon, ce technicien robuste en son art, M. P.-A. Bouroux s'est fait remarquer des connaisseurs, depuis le Salon de 1905, par des vues largement interprétées de la vieille France et du vieux Paris qui s'en vont ; les discrètes expositions de la *Société du Paris moderne* ont entouré ses planches de croquis attestant le goût du souvenir et du clair-obscur ; on n'a pas oublié sa grande eau-forte où se trouve énergiquement relatée la démolition du couvent des Dames de Saint-Michel, au coin de la rue Saint-Jacques, que surmonte la coupole estompée du Panthéon comme un dôme romain. Du portail de Saint-Séverin aux berges de Semur, « de Londres à Genève[1] », en passant par le Morvan resté sauvage et par la Savoie familière, plus d'un pèlerinage artistique avait préparé ce regard d'artiste à deviner l'âme d'une vieille ville où l'art collabore avec la nature à travers les siècles.

Fribourg est un musée du passé, pour l'aquafortiste qui pense à Rembrandt, comme un vrai musicien songe à Beethoven : quel meilleur prétexte de rêve sans mensonge et d'effets lumineux ? Par la plume sur le bristol, ou par la pointe sur le vernis, dessinant de nombreux croquis avant de graver une série d'eaux-fortes[2], M. P.-A. Bouroux a passionnément interrogé cette lumière qui semble participer du souvenir en se posant sur de si vieilles choses ; négligeant la partie moderne, choisissant l'heure et le point de vue, sacrifiant le détail que l'impitoyable photographie soulignerait sans trêve, il a sondé les vieux quartiers que domine de partout la tour géante et dentelée de la Collégiale ; il a pénétré dans l'intérieur imposant de Saint-Nicolas, exploré ses chapelles où le style rococo retouche cavalièrement la naïveté du moyen âge, suivi les remparts,

1. Titre d'un [illegible]
2. Douze d'entre ces [illegible]

gravi les pentes, monté les escaliers de bois du Collège, scruté longtemps l'étrange beffroi du *Rathaus*, avec sa flèche et ses clochetons, qui semblent appeler l'ombre, la légende, la nuit, l'encre fantastique et le mystère lunaire d'un dessin de Victor Hugo... D'antiques maisons nichées dans le roc font penser aux masures que Théodore Rousseau dénombrait sur les flancs du Mont-Saint-Michel, que M. Charles Cottet retrouve, avec une même ferveur de peintre ou d'aquafortiste, dans le ravin dauphinois de Pont-en-Royans. Car la vieille France, encore moins visitée que le vieux Fribourg, cache d'aussi précieux joyaux, patinés par le soleil des ans ; et quelles monographies de nos humbles villes d'art l'eau-forte ainsi maniée par un artiste ne pourrait-elle réunir, avant que les ruines périssent ? La lithographie de 1830 avait inauguré ces voyages pittoresques. A l'eau-forte de les reprendre, avec moins de fantaisie dans l'interprétation ! L'idée nous vient, devant cet éloquent portrait de Fribourg, sous les toits avancés de ses auberges et les dernières arcades de ses rues, parmi ses fluettes fontaines Renaissance, mieux disséminées qu'à Berne, où se groupent les petits Armaillis dont notre Obermann a vu les ancêtres descendre, en chantant sans gaieté, des verts sommets.

Raymond BOUYER



LÉONARD ET LES PORTRAITS DE LUCREZIA CRIVELLI



Les biographes contemporains du Vinci nous ont fait connaître qu'il peignit plusieurs portraits de femmes durant son premier séjour à Milan. On sait notamment qu'après avoir fixé les traits de Cecilia Gallerani, la maîtresse de Ludovic le More, au temps de ses débuts à la cour, il entreprit plus tard celui de la duchesse Béatrix d'Este, puis enfin le portrait de *Lucrezia Crivelli*, qui devait parvenir à supplanter Cecilia dans la faveur ducale.

Ce dernier portrait avait-il disparu comme tant d'autres œuvres du maître, ou bien fallait-il le rechercher parmi celles qui sont cataloguées dans les musées sous une de ces attributions de hasard qui font cependant autorité, à la faveur d'une convention plusieurs fois centenaire ? Enfin, convenait-il de se ranger à l'opinion d'un critique autorisé qui proposa de reconnaître Lucrezia dans le portrait dit de « la Belle Ferronnière », au Musée du Louvre ?

Certes, il paraît évident que la « Mye du roi », la femme de l'avocat Ferron et la maîtresse de François Ier, n'a pas pu être peinte par Léonard durant le peu de temps qu'il demeura en France. Sa main droite était alors paralysée; d'ailleurs, il s'occupa plus de canalisations que de peinture à partir de 1517. En outre, il est certain que ce portrait représente une Italienne, et l'exécution de l'œuvre lui assigne une date bien antérieure à celle de la *Sainte Anne* et de la *Joconde*.

Mais cette démonstration négative n'établissait pas l'identification de ce portrait avec celui de Lucrezia Crivelli et permettait à Valtin de proposer le nom d'Élisabeth de Gonzague, duchesse d'Urbin, en raison

d'une analogie — assez discutable d'ailleurs — entre le tableau du Louvre et une médaille représentant la duchesse.

Une étude comparative du portrait dit de *la Belle Ferronnière* et des deux *Vierges aux rochers* du Louvre et de la National Gallery, ainsi que celle d'un ensemble de documents d'archives, nous ont conduit à pouvoir affirmer que Lucrezia Crivelli s'identifie parfaitement avec le portrait de notre Musée national.



LEONARD DE VINCI.
PORTRAIT DE LUCREZIA CRIVELLI.
Musée du Louvre

On sait fort peu de chose de cette « Monna Lucrezia », qui fut la maîtresse du More vers 1492, dès l'époque où Cecilia Gallerani fit scandale à la cour en se parant d'une robe semblable à celle de la duchesse, puis en s'enorgueillissant d'une maternité nouvelle qui la liait plus intimement au duc.

Vraisemblablement, Lucrezia, fille noble, était l'une de ces nombreuses « demoiselles » attachées à la personne de Béatrix d'Este, l'une de celles qui se déguisèrent avec elle en sultanes pour aller surprendre le More inspectant gravement les travaux de la Chartreuse de Pavie, ou qui l'accompagnèrent au devant de Charles VIII jusqu'à Asti, et dont les danses lascives scandalisèrent Paul Jove sans captiver le roi.

Rien ne s'oppose à ce qu'elle ait été une fille ou une parente du peintre vénitien Carlo Crivelli, anobli en 1490 par Ferdinand d'Aragon, au moment où il quitta Naples pour retrouver vers cette époque son



Léonard de Vinci (?). — La Vierge aux rochers.

Londres, National Gallery.

frère Vittore, peintre comme lui, qui travaillait alors dans la Haute Italie. En effet, plusieurs grandes œuvres de Carlo Crivelli ornèrent longtemps les églises du Milanais avant de prendre place au Musée Brera.

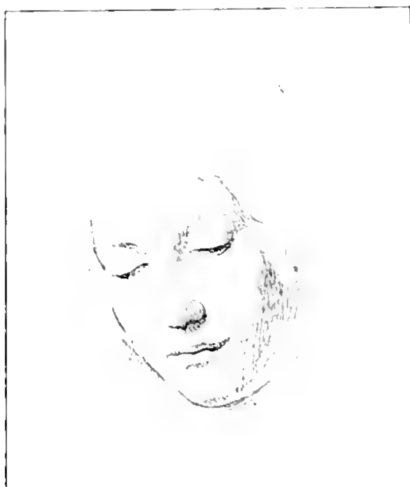
Il y eut bien aussi, à Milan même, un autre Crivelli, Francesco, Lombard d'origine, qui florissait vers 1450 et fut le premier portraitiste des Sforza; puis un historien, Lodivisio Crivelli, qui s'illustra en écrivant les « gestes » de la famille ducale; mais ils moururent trop tôt l'un et l'autre pour avoir une fille pouvant jouer le rôle de Lucrezia. Quoi qu'il en soit, la nouvelle maîtresse du More devait être, en 1497, vers le moment de la mort de Béatrix d'Este, dans tout l'éclat de sa jeune beauté, pour lutter victorieusement avec l'enjouement et l'ardeur communicative d'une duchesse de 22 ans, instruite, capricieuse et très jalouse de ses droits sur le duc. Léonard fut prié de peindre les traits de « Monna Lucrezia » comme il avait peint ceux de Cecilia Gallerani. Le maître devait aimer la société de ces belles dames, même après leur disgrâce, car il s'attacha le fils de la première maîtresse du duc, Lucia Visconti, devenue comtesse Melzi, et il fit de lui le compagnon de sa vieillesse.

Or, au moment où Léonard commençait ce portrait de Lucrezia Crivelli, il avait un grave différend avec les Frères servites de la Conception de Milan. Il s'était engagé, dès le début de son séjour dans cette ville et bien avant d'être au service spécial du More, solidairement avec Ambrogio de Predis, à exécuter pour ces moines une « ancona », ou retable en bois sculpté et doré, avec figures en relief, comprenant un tableau peint à l'huile de la Madone, et deux autres figures d'anges de grandes dimensions, également peints à l'huile. Or, en 1494, Ambrogio de Predis était bien prêt à leur fournir la part qui lui incombait dans l'ensemble de l'œuvre, mais Léonard voulait conserver pour lui la partie centrale, la Madone, qui n'était autre que notre *Vierge aux rochers* du Musée du Louvre. Les deux artistes adressèrent alors une requête au duc pour obtenir une décision en leur faveur et Léonard fut autorisé à garder son œuvre, tandis qu'Ambrogio de Predis semble avoir été chargé d'en faire une réplique pour compléter le retable des moines et leur donner ainsi satisfaction.

Mais Ambrogio ne put se mettre immédiatement à l'œuvre. D'abord

il fut blessé d'un coup de pied de cheval; et, le 2 juillet 1494, Ludovic le More chargea son chirurgien de le soigner; puis, le 8 août de la même année, il l'envoyait en Allemagne auprès de son neveu l'empereur Maximilien qui le demandait au duc pour lui confier l'exécution des coins de ses monnaies.

Il ne semble pas que maître Ambrogio soit rentré à Milan avant les deux grands deuils qui y ramenèrent aussi l'empereur, vers le début de 1497 : Béatrix d'Este venait de mourir; peu après, Bianca-Maria Sauseverino, son amie, la première fille de Ludovic le More.



Dessin de M. C. Coppier, d'après le portrait de Lucrezia Crivelli.
Avec les yeux baissés et les cheveux ondulés sur le front

La situation de Lucrezia Crivelli était donc alors prépondérante à la cour et Ludovic pouvait sans contrainte manifester publiquement sa passion pour la favorite. Rio et Milanesi prétendent que, lors du début de sa liaison avec Cecilia Gallerani, il avait demandé à Léonard de peindre une Vierge sous les traits de Cecilia et le tableau aurait longtemps porté ces deux vers :

Per Cecilia, qual te orna, lauda e adora
El tuo unico figliolo, o beata Vergine, exora.

Quoiqu'il soit assez invraisemblable que Léonard ait satisfait à ce caprice du More, il y a là une indication de la manière ducale d'honorer ses maîtresses et l'on en trouve la preuve dans la réplique de la Madone de Léonard, dans cette *Vierge aux rochers* de Londres, si manifestement de la même main que les deux anges qui l'accompagnent et qui proviennent comme elle du retable d'Ambrogio de Predis. Car il y a une analogie extrêmement sensible entre le portrait de Lucrezia Crivelli peint par Léonard et la figure de la *Vierge aux rochers* de Londres.

L'unique variante des yeux baissés dans la Madone n'enlève rien à l'identité des deux visages. C'est la même construction faciale, le même modelé, avec une identique répartition de l'ombre et de la lumière. Le

nez surtout, si personnel, — qui n'a aucun rapport avec le nez vincien de la *Vierge aux rochers* du Louvre, — ce nez, avec son attache particulière entre les arcs des sourcils, se retrouve dans le portrait du Louvre ainsi que dans la Vierge de Londres. La sinuosité de la bouche avec les accents d'ombre et de lumière, la commissure des lèvres à gauche, sont aussi semblables dans les deux tableaux. Enfin la construction des deux fronts est bien pareille ; toutefois, dans la Madone, les cheveux dénoués font une ligne sinueuse et molle, tandis que dans le portrait de Lucrezia Crivelli la masse est dessinée par un trait net, puis maintenue par un cercle d'or gemmé barrant le front.



Léonard de Vinci.
La Vierge aux rochers (détail).
Musée du Louvre

En somme, Ambrogio de Predis, passé au second rang des artistes milanais, s'est contenté de faire une copie sommaire du tableau de Léonard et, pour plaire au duc autant qu'à sa maîtresse, il a introduit cette variante en copiant, non plus la tête de la Vierge, type idéal vincien, mais le portrait que le maître avait encore dans son atelier, et en se bornant à abaisser les paupières du modèle.

Comme il pouvait satisfaire les moines en reproduisant seulement les figures et la disposition générale du tableau, il s'est bien gardé de copier patiemment la merveilleuse étude de plantes alpestres si scrupuleusement mise en valeur par le Vinci, ni cette gageure de rendu dans

l'exécution d'un cailloutis de source, vu au travers d'une eau limpide. Ces détails, qui authentifient la Vierge du Louvre comme une œuvre de Léonard, ne pouvaient intéresser que lui ; car ces graminées, ces chênes nains voisinant avec des iris et des cyclamens, ces stratifications rocheuses, toute cette recherche, oiseuse aux yeux des servites et d'Ambrogio de Predis, n'a pu être exécutée que par un artiste épris de la beauté du monde sous toutes ses formes ; et si elle est remplacée dans *la Vierge aux rochers* de Londres par l'artifice des auréoles et par une croix entre les mains de l'enfant divin, il faut y voir la preuve formelle que Léonard est étranger à l'exécution de ce dernier tableau.

Le plus grand des « expressionnistes » avait plus de confiance dans la valeur et le choix d'une attitude, dans la complexité d'une expression, pour provoquer l'agenouillement spontané des fidèles, que dans l'emploi du formulaire traditionnel que les imagiers avaient respecté jusqu'alors.

Ainsi, l'identité du portrait du Louvre avec la tête de la Vierge peinte par de Predis d'après Léonard semble prouver, avec la concordance des dates et des documents, que ce portrait n'est autre que celui de Lucrezia Crivelli ; seule, cette femme, dans la situation exceptionnelle qu'elle occupait alors à la cour, a pu servir de modèle à Léonard, et le précédent par lequel le More avait imposé Lucia Visconti pour représenter une Madone vient corroborer cette démonstration. Elle prouve en outre que la Vierge du Louvre, avec son type vincien manifestement composé, avec ses accessoires qui ne peuvent être peints que par un botaniste et un géologue passionné, est bien authentiquement de la main du Vinci. Tandis que la réplique de Londres, précisément parce qu'elle provient de l'église de Milan, ne peut être que la variante peinte par Ambrogio de Predis pour satisfaire les moines qui lui avaient confié cette commande. Quant au petit portrait du musée d'Augsbourg, attribué à tort au Vinci et présenté aux visiteurs comme « son portrait de Lucrezia Crivelli », la pauvreté du dessin, ainsi que la dureté de l'expression et des modelés, contredisent ces indications. Tout milite, au contraire, en faveur du portrait du Louvre, qui peut ainsi recevoir une attribution définitive, en apportant son témoignage pour l'authenticité de notre *Vierge aux rochers*.

C. COPPIER.

BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres de l'Art. — **Les Sculpteurs français du XIIIe siècle**, par Mlle Louise Pillion. — Paris, Plon-Nourrit, in-16, avec 25 planches.

Qui de nous n'a regretté, en revenant de Chartres ou d'Amiens, de ne pas avoir sous la main un volume où se retrouveraient, condensées et généralisées, les principales notions relatives à l'histoire de nos cathédrales ?

Grâce à Mlle Louise Pillion, dont les lecteurs de la *Revue* n'ont pas oublié les travaux si personnels, la lacune est aujourd'hui comblée : nous avons le livre qui manquait : nous pouvons comprendre la logique de l'évolution qui mena notre vieille sculpture de l'archaïsme du XIIe siècle à la splendide liberté de la fin du XIIIe. En passant successivement en revue les grands ensembles de Senlis, de Laon, de Paris, de Chartres, d'Amiens, de Reims, de Bourges, Mlle Pillion nous fait assister à la formation de notre art national, nous montrant ses antécédents historiques, nous expliquant les lois qui ont présidé à son développement.

Une illustration admirablement choisie complète un texte à la fois savant et facile : nos vieux imagiers ont désormais leur histoire. — A. G.

Watteau. Des Meisters Werke (182 repr. avec notice par E. Heinrich Zimmermann). — Stuttgart et Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1912 (Collection des *Klassiker der Kunst*, no 21).

La collection des *Klassiker der Kunst*, qui a déjà rendu tant de services et acquis une popularité bien méritée, ne comprenait encore aucune monographie d'artiste appartenant à l'école française, alors que dans les vingt volumes parus jusqu'ici on relève, non sans quelque surprise, les noms de Schwind, Uhde, Thoma, Rethel et Liebermann, auprès de ceux des plus grands maîtres de la peinture ancienne. Cette lacune est à présent comblée, et les éditeurs de cette intéressante série ne pouvaient mieux choisir dans l'art de notre pays que le peintre par excellence du siècle d'art le plus français, Antoine Watteau.

Les cent quatre-vingt et quelques reproductions que comprend le présent volume, et qui sont précédées d'une substantielle notice, ont été classées ainsi : œuvres de jeunesse (jusqu'en 1710) ; œuvres antérieures à *l'Embarquement* (de 1710 environ à 1716) ; *l'Embarquement* et les œuvres de la même époque (de 1716 environ à 1718) ; œuvres de la dernière époque (1719-1721) ; tableaux d'attribution douteuse, parmi lesquels l'auteur place le sujet de la Comédie italienne du musée de Nantes ; copies, où certains seront surpris de voir figurer la *Diane* de l'ancienne collection Nillson.

tableaux faussement attribués, catégorie dans laquelle sont rangés, entre autres, la *Pastorale* de la salle Lacaze, le *Moulin à vent* d'Édimbourg (qui est d'ailleurs un Lancret caractéristique), le petit paysage avec figures de Lille, le *Gilles* de la collection Porgès, et la *Nymphe* appartenant au baron Maurice de Rothschild; gravures originales de Watteau, d'après les épreuves de la collection Edmond de Rothschild; enfin, dans un supplément, et sans qualifications, les œuvres dont les reproductions sont parvenues trop tard à l'auteur pour qu'il les plaçât dans les catégories précédentes, ce qui nous prive ainsi de connaître sur le fameux exemplaire de *l'Enseigne de Gersaint*, de la collection Léon Michel-Lévy, qui a fait couler tant d'encre, l'opinion de M. E. H. Zimmermann. — M. N.

Isabelle d'Este, marquise de Mantoue (1474-1539), par Julia Cartwright (Mrs. Ady); traduction et adaptation de l'anglais par Mme Emmanuel Schlumberger. — Paris, Hachette, in-4°, pl.

Préparée par de nombreuses publications, au nombre desquelles nous citerons les études d'Armand Baschet et de Charles Yriarte, la biographie d'Isabelle d'Este restait à écrire dans son ensemble.

Aucune princesse n'eut, en son temps, un rôle aussi considérable, et ce temps fut celui de la Renaissance. Grâce à elle, la petite cour de Mantoue devint célèbre, et le marquisat put résister aux entreprises des papes et des rois de France. Mais c'est surtout dans l'histoire de l'art qu'Isabelle d'Este a mérité de survivre : « Tout ce qu'elle possédait devait être beau, et la perfection seule pouvait la satisfaire ». Ses villas étaient remplies des chefs-d'œuvre de Mantegna, de Giovanni Bellini, de Michel-Ange, du Pérugin, du Corrège. Titien, Léonard de Vinci, Cristoforo Romano fixèrent ses traits; Bembo et l'Arioste la célébrèrent à l'envi, car « au nom d'Isabelle d'Este, — ainsi que l'écrivait Jacopo Caviceo, — toutes les muses se lèvent et s'inclinent ».

Mme Julia Cartwright n'a pas prétendu nous donner une biographie complète de la marquise de Mantoue, mais le soin avec lequel elle a rassemblé les principaux documents relatifs à son héroïne, la mise au jour d'un grand nombre de lettres inédites ou dispersées dans des revues difficiles à consulter, comme aussi l'abondante illustration dont le texte est accompagné, font de son ouvrage, traduit et quelquefois adroitement résumé par Mme Emmanuel Schlumberger, une savoureuse contribution à l'histoire du XVIe siècle italien. — J. L.

Les Maîtres de l'Art. — Fra Angelico, par Alfred Pichon. — Paris, Plon-Nourrit, in-8°, 24 pl.

« Tout ce qui est vraiment grand dans l'art chrétien se restreint rigoureusement à ce qui est humain, et même les extases des âmes rachetées qui entrent, *celestamente ballando*, par la porte du paradis de l'Angelico furent aperçues d'abord dans la gaieté terrestre, encore que très pure, des Florentines » : ainsi pensait Ruskin, devancier de Taine, qui trouvait dans l'école naïve de Fiesole l'humble attrait de la couleur naturelle, opposée d'instinct à toutes les astucieuses recettes du clair-obscur hollandais ou du style romain. La nature nous enseigne les lois de Fiesole; oui, mais comme cette nature entrevue par un regard séraphique a conquis, en ce prisme

enchanté, l'atmosphère et l'idéalité de la plus surnaturelle des légendes. Et, depuis la vocation douloureuse de saint François, quelle plus suave légende que la vie de ce moine peintre, dont le nom même n'est qu'un céleste reflet de son âme et de son œuvre ? Quel au delà plus authentique et plus désirable que le rêve réalisé par ce doux génie dans la muette blancheur du cloître, au pied des collines bleues, sous l'azur limpide ? La biographie de Fra Giovanni tient tout entière en chacun des lieux honorés par sa présence et par son art : d'abord le Mugello de son enfance, à l'ombre des Apennins ; puis Foligno et Cortona, qui virent les années d'exil et d'épreuves ; Fiesole, témoin lumineux des premiers chefs-d'œuvre ; San Marco, le couvent florentin rebâti par Michelozzo, nom cher à tout artiste voyageur ; Rome, enfin, qui garde le tombeau d'un saint... Tels sont les chapitres d'un livre où l'histoire prend ingénieusement le ton des pieux récits. — Raymond Bouyer.

Le Château de Chambord, par Henri Guerlin. — Paris, H. Laurens, in-16, fig. et plans.

La collection des *Petites Monographies des grands édifices de la France*, dirigée par M. Eugène Lefèvre-Pontalis, vient de s'enrichir d'un nouvel ouvrage, consacré au château de Chambord.

Peu de sujets convenaient mieux à l'aimable érudition de M. Henri Guerlin, dont nous avons récemment analysé dans la *Revue* la charmante étude sur *la Touraine*.

Ancien château des comtes de Blois, rebâti par François Ier en 1519, résidence préférée de ce prince et de son fils Henri II, théâtre des amours de la Grande Mademoiselle et de Lauzun, des « divertissements » du Grand Roi, puis, au siècle suivant, des fantaisies soldatesques du maréchal de Saxe, après Fontenoy, saccagé par les patriotes de 93, donné par l'Empereur à Berthier en 1809, vendu par la veuve de ce dernier, offert enfin par la nation au duc de Bordeaux, Chambord, à travers les marques de ces occupations successives, se présente à nous comme une œuvre « d'architecture composite française dans ses grandes lignes, avec des réminiscences italiennes ».

Des vues des principaux aspects du château, quelques reproductions de gravures anciennes et des plans ajoutent à l'agrément de ce petit ouvrage. — J. L.

La Sculpture funéraire en France au XVIIIe siècle, par Florence Ingersoll Smouse. — Paris, Schemit, in-8, pl.

L'objet que l'auteur s'est proposé dans ce livre offrait maintes difficultés, tant en raison du petit nombre des tombeaux du XVIIIe siècle qui nous restent que de l'ambiguïté des descriptions de ceux qui ont été détruits.

Jusqu'en 1720, la sculpture funéraire n'a fait que reprendre les éléments décoratifs du XVIIe siècle et quelquefois même de la Renaissance. De 1720 à 1760, sous l'influence prolongée du Bernin et de Lebrun, apparaît une conception dramatique, marquée par l'introduction de personnages symboliques : l'Immortalité, la Mort, le Temps, ou par une allégorie plus ou moins vague des vertus du défunt. Le type le plus fameux de ces décors funéraires est le tombeau du maréchal de Saxe, exécuté par Pigalle, dans l'église Saint-Thomas, à Strasbourg.

A partir de 1760, et sous l'inspiration de l'idéal gréco-romain, le style ne tarde pas à devenir calme et froid, les draperies flottantes disparaissent, ainsi que les grandes compositions monumentales : la statue du defunt est remplacée par une urne ou par un médaillon, comme on peut le voir dans le mausolée du Dauphin et de la Dauphine, par Guillaume II Coustou, morceau capital de la sculpture funéraire à cette époque, qui se trouve dans la cathédrale de Sens.

C'est sur l'histoire de cette « seconde et dernière conception funéraire de l'art chrétien » que se termine l'étude originale et bien documentée de Mlle F. Ingersoll-Smouse, complétée, d'ailleurs, par une importante bibliographie. — J. L.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, par Victor Golou-bew. — Bruxelles, Van Oest et Cie, t. Ier, gr. in-8°, 134 pl.

— *Céramique peinte de Suze*, par E. Pottier, de Morgan et de Mecquenem. — Paris, E. Leroux, in-4°, fig. et pl., 50 fr.

— *Les Maîtres de l'Art. Les Sculpteurs français du XIIIe siècle*, par Mlle Louise Pillion. — Paris, Plon-Nourrit et Cie, in-8°, 24 pl., 3 fr. 50.

— *Les Grands Artistes des Pays-Bas. Roger van der Weyden*, par Paul Lafond. — Bruxelles, Van Oest et Cie, in-8°, 32 pl., 3 fr. 50.

— *Rome et la Renaissance, de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, par L. Hautecoeur. — Paris, Fontemoing, in-8°, fig. et pl., 18 fr.

— *Dictionnaire des ventes d'art aux XVIIe et XVIIIe siècles*, par le Dr Mireur. T. VII et dernier. — Paris, C. de Vincenti, in-8°, 40 fr.

— *Forum et églises de Sufetula (Tunisie)*, par A. Merlin. — Paris, E. Leroux, gr. in-8°, fig., 5 pl., 3 fr.

— *Dentelles anciennes des musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles*, par E. van Overloop. — Bruxelles, Van Oest et Cie, in-fol., pl., 125 fr.

— *Supplément au Répertoire général des collectionneurs*, par E. Renart. — Chez l'auteur, in-8°, 8 fr.

— *Bibliothèque de l'art du XVIIIe siècle. Watteau et son école*, par Edmond Pilon. — Bruxelles, Van Oest et Cie, gr. in-8°, 50 pl. 10 fr.

— *Études de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, par G. Maspero. — Paris, E. Leroux, t. IV, in-8°, 15 fr.

— *Les Peintres du Bosphore au XVIIIe siècle*, par A. Boppe. — Paris, Hachette et Cie, in-8°, 3 fr. 50.

— *Ideale Landschaft*, von Joseph Gramm. — Freiburg i. B., Herder, 2 vol. in-4° dont un de pl. 33 m.

— *Les Styles Régence et Louis XV*, par Émile-Bayard. — Paris, Garnier frères, in-8°, fig. 3 fr. 50.

— *Catalogue des médailles du royaume de Belgique*, par V. Tourneur. — Bruxelles, Misch et Thron, t. Ier (1830-47), gr. in-8°, 34 pl., 15 fr.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

LE MAITRE DES « GRANDES HEURES DE ROHAN »

ET LES LESCUIER D'ANGERS[1]



PARMI les peintures du ms. latin 9471, il en est une qui vaut *ex-libris* : celle qui représente des anges tenant deux bannières (fig. 10), ces bannières étant destinées, suivant l'usage en pareil cas, à recevoir les armoiries du possesseur et celles de sa femme. Les armoiries du mari, placées sur la bannière de dextre, ont seules été terminées. Ce sont les armoiries pleines de la maison de Rohan, sous la forme ancienne conservée par les sires de Rohan jusqu'à Jean II, vicomte de Rohan (1461-1511), c'est-à-dire de gueules à sept macles d'or[2]. La seconde bannière, à senestre, réservée pour le blason de la femme, est malheureusement inachevée. Elle montre seulement un fond d'or bruni sur lequel rien n'a été ajouté. Il est possible que ce fond d'or ait été placé là à titre d'attente, comme simple dessous, et sans intention précise. Mais une autre hypothèse peut aussi être envisagée, suggérée par le manuscrit même. Dans la seconde image du calendrier on voit une girouette au-dessus d'un édifice ; et cette girouette peinte montre les sept macles des Rohan sur leur fond rouge (fol. 2 verso). Mais plus loin (fol. 21, 167 et 173) réapparaissent des girouettes semblables ; et ici le peintre ne s'est plus donné la peine de dessiner les macles ; il s'est contenté d'un fond rouge uni.

1. Second et dernier article. — Voir la *Revue*, t. XXXII, p. 81.

2. Plus tard, le nombre des *macles* de l'écusson des Rohan a été porté de 7 à 9. La forme ancienne, aux sept macles seulement, apparaît sur une série de sceaux des sires de Rohan jusques et y compris celui de Jean II. Elle se retrouve sur d'autres monuments (par exemple dans un livre d'Heures de la Bibl. nat., ms. latin 18026, qui a été peint vers le milieu du XV[e] siècle, pour un cadet de la maison de Rohan, Jean de Rohan-Montauban.

N'aurions-nous pas, en ce qui concerne la bannière réservée à la femme, dans l'image d'*ex-libris*, un cas analogue ? Ce fond d'or ne serait-il pas le champ réel d'un écusson préparé pour recevoir des pièces héraldiques dont une raison inconnue a laissé en suspens l'exécution ? Et ceci aboutit à cette question : y a-t-il eu, vers le second tiers du xve siècle, un sire de Rohan ayant épousé une femme dont les armoiries étaient sur fond d'or ?

Les généalogies donnent une réponse affirmative. Alain IX, vicomte de Rohan, qui vécut jusqu'en 1461, ayant perdu en 1428 sa première femme, Marguerite de Bretagne, se remaria avec une princesse de la maison de Lorraine, Marie, fille d'Antoine de Lorraine, comte de Vaudemont (morte en 1455). Et nul n'ignore que les armoiries de Lorraine sont à fond d'or[1]. On pourrait aussi penser au fils du premier mariage de cet Alain IX, Alain de Rohan, titré comte de Porhoët, héritier présomptif de la sirerie de Rohan, mais décédé avant son père en 1449. Alain, comte de Porhoët, avait épousé en 1443 Yolande de Laval, sœur de la Jeanne de Laval qui fut la seconde femme du bon roi René ; et le blason familial de ces Laval était, sauf une brisure, celui des Montmorency, c'est-à-dire également sur fond d'or.

En tout cas, une chose est certaine, c'est que le manuscrit vient d'un des chefs de la famille des Rohan, et, parmi ceux-ci, il ne semble pas qu'on puisse songer à d'autres qu'à Alain IX (1429-1461) ou à son héritier présomptif, Alain de Porhoët (du temps de son mariage avec Yolande de Laval, 1443-1449). Ajoutons que la Bretagne, patrie de Rohan, est rappelée dans le ms. latin 9471 par la présence, au milieu des images de saints, du Breton saint Yves.

2° *Heures à l'usage d'Angers*, de la collection Martin Le Roy.

Le ms. latin 9471 de la Bibliothèque nationale se termine par la série des figures de saints que je rappelais à l'instant, presque tous représentés en pied, debout, et de grandes proportions. Une série analogue se retrouve dans un autre magnifique livre d'Heures qui a fait partie jadis de la bibliothèque d'Urfé, organisée au xvie siècle par Claude d'Urfé (grand-père d'Honoré d'Urfé auteur de *l'Astrée*), qui a passé, au xviiie siècle, des derniers représentants des d'Urfé au cardinal de Soubise, puis à son frère le

1. D'or, à la bande de gueules chargée de trois alérions d'argent.

maréchal prince de Soubise, que les ducs de Hamilton et après eux le Musée de Berlin ont successivement possédé au XIXe siècle, et qui, enfin, après avoir été remis en vente à Londres en 1889, est parvenu récemment aux mains de son possesseur actuel, M. Martin Le Roy. Dans ce volume, la série des grandes figures forme un ensemble que l'on appelait au XVIIIe siècle : « les Douze apôtres de Durfé ». Ce sont, en effet ces personnages du Nouveau Testament que l'on y voit se présenter chacun isolément, dans une suite d'autant de peintures du plus noble caractère, tenant toute la hauteur des pages. Parmi eux, il faut surtout mentionner le *Saint Pierre*, œuvre du « Maître des Grandes Heures de Rohan » en personne (voir la première de nos planches en héliogravure). L'illustration du livre comporte encore, avec vingt-quatre médaillons carrés ou « plaquettes » au calendrier, vingt-trois autres grandes images. L'exécution de ces dernières peintures a été confiée aux collaborateurs de l'atelier. Mais dans quelques-unes les compositions trahissent incontestablement l'inspiration du chef suprême.



Fig. 10. — « Grandes Heures de Rohan ». Les Armoiries de Rohan.
Ms. lat. 9471 de la Bibliothèque nationale, f° 26 v°.

Je me permets, pour plus de détails sur ce beau volume de l'ancienne collection Hamilton, de renvoyer à sa monographie spéciale que la Société française de reproductions de manuscrits à peintures a pu faire paraître grâce au généreux concours de M. Martin Le Roy. Je dirai seulement que la désignation d'*Heures à l'usage d'Angers*, appliquée à ce livre au moins depuis le XVIIe siècle, se trouve justifiée, sans hésitation possible, par les

noms des saints qui sont inscrits au calendrier et dans les litanies. On y rencontre aussi, accompagnée d'une peinture, une prière à sainte Radegonde. La dévotion à cette sainte est principalement localisée à Poitiers; mais elle a pu aisément se propager du Poitou à l'Anjou, vu la proximité des deux provinces.

3° *Heures des ducs d'Anjou*, ms. latin 1156^A^ de la Bibliothèque nationale.

La légitimité du rapprochement à faire entre ce manuscrit et les *Grandes Heures de Rohan* ressort avec la plus nette évidence de l'examen comparatif. De part et d'autre, on retrouve non seulement le même style, les mêmes procédés de facture, les mêmes partis pris de coloris[1], mais encore jusqu'à des pages entières identiques de composition. Ainsi, par exemple, les miniatures consacrées à *la Visitation* et à *la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres* du ms. latin 1156^A^ (fol. 39 recto et 87 verso) sont comme des réductions des pages correspondantes du ms. latin 9471 (fol. 70 recto et 143 verso). Comparez à cet égard nos figures 2 et 3. La parenté des manuscrits s'étend même au texte; les fêtes de saints indiquées pour chaque jour du calendrier sont pareilles d'un volume à l'autre[2]. Cependant, jusqu'ici, je crois bien être le seul et, en tout cas, j'ai été le premier à reconnaître ces relations si étroites.

La raison en est peut-être que dans le ms. latin 1156^A^ on ne trouve pas au même degré la maîtrise qui se révèle dans les *Grandes Heures de Rohan* ou dans le volume de M. Martin Le Roy. C'est bien toutefois le chef suprême de l'atelier qui a exécuté une partie des images et inspiré les autres. Mais les œuvres mêmes sorties de son pinceau ont, ici, quelque chose de timide, d'hésitant, en même temps que d'un peu archaïque. Ce n'est pas être trop téméraire que d'estimer que nous avons dans le ms. latin 1156^A^ des productions du maître et de son atelier, plus anciennes d'époque que celles dont nous avons parlé jusqu'ici, et nous montrant le maître dans une période où il n'avait pas encore acquis toute la souplesse de sa virtuosité.

1. A ce point de vue particulier du coloris, il est très suggestif de comparer, sur les originaux, une Vierge sur le croissant du ms. latin 1156^A^ (fol. 18 verso) et une grande Madone à mi-corps du ms. latin 9471 (fol. 70).

2. Il y a bien deux divergences, insignifiantes d'ailleurs; mais celles-ci ne sont dues chaque fois qu'à une inadvertance, le copiste du ms. latin 1156^A^ ayant, à un endroit, interverti l'ordre de deux fêtes, et ayant ailleurs sauté un nom, erreur dont il s'est aperçu et qui l'a amené, un peu plus bas, à laisser une ligne sans indication de fête.

Une autre circonstance pourrait aussi troubler l'observateur superficiel ; c'est que le manuscrit dans son ensemble a une origine compliquée, et qui exige, pour être bien comprise, une étude très serrée. Cette étude, je m'y suis livré minutieusement, ayant à faire intervenir comme éléments d'information, non seulement les miniatures, mais des armoiries, des emblèmes, des devises peintes sur les marges ou dans les lettrines, et encore des notules, formant éphémérides, qui ont été ajoutées au calendrier. Je ne puis songer ici à exposer tout le détail de mes observations, qui demanderait des développements excessifs[1] ; en voici du moins les conclusions :



Fig. 11. — « Heures des ducs d'Anjou » La Vierge sur le croissant.
Ms. lat. 1156^A de la Bibliothèque nationale f° 18 v°

Le livre d'Heures, qui est à l'usage d'Angers, a eu pour principal possesseur René Ier d'Anjou, le « bon roi René », comme l'a appelé la postérité, et c'est à ce titre qu'il a été mentionné depuis longtemps par les historiens du roi René. Mais la copie du texte a été commencée pour un autre duc d'Anjou, antérieur au roi René, probablement son frère aîné, le duc Louis III, mort sans descendance mâle en 1434, ou peut-être même son père, le duc Louis II, décédé en 1417. Pour cette cause, il convient d'appeler le volume : *Heures des ducs d'Anjou*, et non pas simplement *Heures du roi René*.

1. J'ai présenté ces développements au cours d'une communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans sa séance du 31 mai 1912.

Si le texte a été copié antérieurement à la possession du manuscrit par René, c'est en revanche pour ce prince que les images ont été peintes. Celles-ci se partagent en deux groupes : celles qui font corps avec le volume, et d'autres qui y ont été ajoutées après coup. Nous laisserons de côté ces dernières[1]. Aucune d'elles, en effet, n'émane du groupe d'artistes dont nous nous occupons. Au contraire, c'est de notre atelier du Maître des « Grandes Heures de Rohan » que sont sorties les miniatures illustrant le corps du volume. Celles-ci comprennent, sans parler de deux groupes de petites images[2], vingt grandes peintures. La main du chef d'atelier s'y reconnaît en particulier dans une *Vierge en buste*, reposant sur un croissant et bénie par Dieu le Père (fig. 11), dans une *Visitation*, une *Fuite en Égypte*, un *Christ de douleurs*, une *Descente du Saint-Esprit sur les apôtres*[3]. Une autre page[4], d'un caractère très spécial, est consacrée au patron du bon roi, saint René (fig. 13). Sur la droite de la composition le saint est debout, peint, semble-t-il, par un des collaborateurs de l'atelier. A côté de lui est placée la reproduction, sous une bien plus grande échelle de proportion pour la tête, d'un portrait en buste du père du roi René, le duc Louis II d'Anjou, et pour ce morceau c'est le chef d'atelier qui s'est réservé le soin de l'exécution.



Fig. 12. — Louis II d'Anjou, roi de Sicile.
Aquarelle du Cabinet des Estampes.

Ce qu'il y a de curieux, c'est que l'original du portrait de Louis II d'Anjou, qui a servi de modèle, est parvenu jusqu'à nous, tout au moins en réplique contemporaine, sous la forme d'un admirable dessin colorié[5],

1. Parmi elles, je le dis en passant, se range un remarquable portrait du roi René jeune, qui a été jadis parfaitement identifié par mon si regretté ami Henri Bouchot, et que j'ai moi-même publié en 1904 dans la *Revue*, t. XV (1904), p. 175.

2. Les unes (24) au calendrier, les autres (13) pour les prières aux saints.

3. Ms. français 1146 A, fol. 39, 62, 82 et 87 verso

4. Fol. 61.

5. Sur ce dessin et pour l'identification du portrait, consulter un excellent travail de Henri

donné à la Bibliothèque nationale après la mort de M. Miller, de son vivant membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (fig. 12). Seulement le Maître des « Grandes Heures de Rohan », travaillant pour René, n'a pu s'empêcher de se laisser aller à son tempérament, et, emporté par sa tendance parfois exagérée à rechercher l'expression, il a modifié les traits du visage dans le sens propre à son esthétique favorite.



Fig. 13. — « Heures des ducs d'Anjou ». Saint René et Louis II d'Anjou.

Ms. lat. 1156 A de la Bibliothèque nationale (f. 61).

Les *Heures des ducs d'Anjou*, ms. latin 1156 A, déjà si attachantes par leurs images, sont encore importantes pour nous à un autre point de vue. En procédant à l'étude minutieuse dont j'ai parlé, et qui embrasse depuis les marques héraldiques jusqu'aux éphémérides du calendrier, j'ai pu arriver à établir que les miniatures faisant corps avec le livre d'Heures, c'est-à-dire précisément celles qui nous intéressent, ont dû être peintes, au moins pour la majeure partie d'entre elles, de 1434 à 1438[1]. Il y a là un point de repère chronologique, précieux pour l'histoire de l'atelier.

4° *Heures dites d'Isabelle Stuart, duchesse de Bretagne*, ms. n° 62

Bouchot, *le Portrait de Louis II d'Anjou à la Bibliothèque nationale*, Paris, 1886, in-4 (extrait de la *Gazette archéologique*, t. XI).

1. Mes conclusions, qui sont déjà d'ancienne date, se trouvent en harmonie avec ce qu'a dit du ms. latin 1156 A mon érudit confrère, M. Camille Couderc (*Bibliothèque nationale. Album de portraits d'après les collections du département des Manuscrits*, Paris, sans date, in-4, p. 31). Suivant M. Camille Couderc, en effet, le volume a été peint pour le roi René (lequel a succédé à son frère aîné en 1434) et, d'autre part, sa composition « est vraisemblablement antérieure » à 1437.

de la bibliothèque du Fitzwilliam Museum, à Cambridge (Angleterre).

Par l'ampleur de son format, la richesse de sa décoration, le nombre extrêmement élevé et la variété des sujets traités dans ses images, ce manuscrit rivalise jusqu'à un certain point avec les *Grandes Heures de Rohan*. Cependant, il le cède au ms. latin 9471, en ce qu'il ne renferme pas autant de peintures de fortes proportions et surtout en ce que la part personnelle du chef suprême de l'atelier s'y trouve beaucoup plus restreinte, l'exécution du travail d'illustration ayant été presque toujours confiée soit au second chef, soit à divers collaborateurs secondaires.

On pourra lire dans le catalogue des manuscrits du Fitzwilliam Museum, rédigé par M. Montague Rhodes James[1], l'énumération complète de toutes les peintures du volume, qui arrivent au total de 528 images, parmi lesquelles, toutefois, il n'y en a que 23 grandes, dont deux seulement à pleine page.

La plus remarquable des peintures du volume est une de celles à pleine page (fol. 141 verso). Elle représente, comme figure principale, la Vierge tenant l'Enfant Jésus, debout sous l'arcature à trois pignons d'un riche édifice d'architecture gothique, surmonté d'une floraison de statues et de pinacles (hors texte). Cette figure de Vierge, pour le type, la facture et l'harmonie particulière, d'un coloris clair très délicat, est en étroite connexion avec un grand buste de *la Madone allaitant l'Enfant* du ms. 9471. L'autre peinture à pleine page du manuscrit de Cambridge (fol. 136 verso) est également digne d'être signalée. Elle montre la Vierge à mi-corps, posée sur un croissant, entre saint Pierre et saint Paul, sous la protection de la Trinité, qui apparaît au haut du ciel (fig. 14). Citons encore, pour son mérite particulier (fol. 199), une peinture du Christ venant ressusciter les morts.

Un trait particulièrement frappant dans ces Heures de Cambridge, c'est la multiplicité des petites images. Le parti pris général rappelle celui adopté dans le ms. latin 9471 de Paris, mais avec plus de développement encore quant au nombre des sujets. Sur toutes les pages, la bordure renferme au moins une petite peinture formant médaillon, ou ce que j'appelle « plaquette » lorsque la forme du cadre est rectan-

1. M. R. James, *A descriptive catalogue of the manuscripts in the Fitzwilliam Museum*. Cambridge, 1895, gr. in-8°, p. 156-174.

HEURES DITES D'ISABELLE STUART, DUCHESSE DE BRETAGNE [illegible]

LA GRANDE VIERGE DEBOUT [illegible]

MS. [illegible] MUS. [illegible]

gulaire. Les sujets de quelques-unes de ces petites peintures sont empruntés à la vie du Christ, de la Vierge ou des saints. Mais la majeure partie constitue quatre cycles complets d'illustrations, se suivant d'après un plan raisonné, et analogues à cette *Bible moralisée* qui se déroule sur les marges du ms. latin 9471. Des *incipit* et *explicit* en langue française, qui ouvrent et ferment chaque cycle, indiquent à quelle source ont été pris ces sujets. Un des cycles[1] est relatif à « l'Apocalipse saint Jehan ». Les trois autres, chose curieuse, se réfèrent à des écrits de littérature morale composés vers le milieu du XIVe siècle par le Français Guillaume de Deguilleville, moine de Cîteaux. Les titres de trois ouvrages de ce Guillaume de Deguilleville sont indiqués comme suit : « Ci commence le pèlerinage Jhesu Crist[2]. Ci s'ensuient les hystoires du pèlerinage du corps humain[3]. Ci commence le pèlerinage de l'ame[4] ». Ainsi comprise, l'illustration d'un seul volume équivaut presque à toute une petite bibliothèque de livres d'images.

Nous avons encore à signaler, dans le manuscrit du Fitzwilliam Museum de Cambridge, la présence fréquente d'armoiries qui valent *ex-libris*. A divers endroits du volume, par exemple sur les pignons de l'édifice qui abrite l'image de la *Vierge debout* (hors texte)[5], on trouve peint un blason parti de Bretagne et d'Écosse. Ailleurs, ce sont seulement les armes pleines de Bretagne couvrant des bannières analogues à la bannière de Rohan, dans le ms. latin 9471. De ces marques héraldiques il découle que le manuscrit de Cambridge a appartenu à Isabelle Stuart, fille du roi d'Écosse Jacques Ier, devenue duchesse de Bretagne en 1441 par son mariage avec le duc François Ier, celui-ci alors veuf en premières noces d'une sœur du roi René. La duchesse Isabelle apparaît en personne, par deux fois portraiturée dans le manuscrit : au folio 20 (grande miniature), présentée à la Vierge par sainte Catherine ; au folio 28 (miniature dans le texte), à genoux, en prière devant la Madone. Mais, si le manuscrit a sûrement appartenu à Isabelle Stuart après son mariage avec le duc de

1. Nos 71 à 216 de l'énumération des images dans le catalogue de M. R. James.
2. Nos 26 à 63 de l'énumération de James.
3. Nos 217 à 301.
4. Nos 320 à 509.
5. Le cas se présente dans l'encadrement de la page du manuscrit qui porte l'image de *la Visitation*, et qui a été reproduite par le *Burlington Magazine*, n° de septembre 1905, fig. [illegible] d'un article de M. R. E. Fry.

Bretagne, est-ce bien pour elle qu'il a été exécuté dès l'origine? J'avoue que j'ai des doutes. Les deux portraits de la duchesse, et c'est l'opinion d'un appréciateur particulièrement éclairé, mon confrère et ami M. Jean-J. Marquet de Vasselot, paraissent être des repeints. Les armoiries parties de Bretagne et d'Écosse pourraient résulter d'un arrangement ultérieur. En revanche, le blason de Bretagne plein semble de première main. D'autre part, il y a lieu de tenir compte de deux petites images placées sur les marges des feuillets 139 et 140, c'est-à-dire tout à côté de la miniature capitale du volume, la *Vierge debout*, laquelle est peinte sur le feuillet 141. Les petites images en question qui, elles, n'ont pas été retouchées, montrent, en prière, une femme autre que la duchesse, femme qui n'est plus vêtue en grande dame, mais en religieuse.

De ces constatations naît ce soupçon qu'avant d'arriver à la seconde femme du duc François Ier de Bretagne, le manuscrit a pu être destiné, à l'origine, à une autre personne tenant par sa naissance à la maison de Bretagne et qui aurait été religieuse. Or, il n'y a qu'une seule princesse qui, pour l'époque, réponde à ces conditions. C'est une cousine germaine du duc François Ier, Marie de Bretagne, fille de Richard de Bretagne, comte d'Étampes, née en 1424, qui fut abbesse de Fontevrault à partir de 1457. Déjà très proche parente d'Isabelle Stuart, par le mariage de celle-ci avec François Ier, cette Marie de Bretagne, morte abbesse de Fontevrault, devint en outre, en 1455, la belle-sœur de la seule fille issue du mariage d'Isabelle Stuart (Marguerite, mariée à François II de Bretagne, frère de l'abbesse de Fontevrault). Ces liens de famille très étroits expliqueraient fort bien comment la propriété du manuscrit a pu passer d'une cousine à l'autre.

Faisons à ce propos une remarque plus générale. Nos manuscrits nous ont amené à parler successivement, comme possesseurs certains ou probables, du roi René et de ses prédécesseurs en tant que ducs d'Anjou, du duc de Bretagne, du sire de Rohan et de leurs femmes : or, ces personnages, en vertu d'une succession de mariages, se tenaient tous entre eux par des parentés très rapprochées, et souvent multiples. Fréquemment en relations les uns avec les autres, se visitant ou s'écrivant, rien d'étonnant à ce qu'ils aient été amenés à user des mêmes fournisseurs pour se faire faire des livres de prières.

5° *Livres d'Heures de catégorie courante.*

Les grands ateliers de miniaturistes et enlumineurs au XVᵉ siècle n'avaient pas seulement comme clients des princes et des grands seigneurs, disposés à payer fort cher des volumes exceptionnellement somptueux. Souvent, ils travaillaient en même temps pour des amateurs de condition plus modeste, des bourgeois, des marchands, des membres du clergé inférieur. Ils devaient même avoir, à l'intention du grand public, des livres d'Heures tout préparés d'avance, comme en ont nos modernes éditeurs de « paroissiens » et autres livres analogues. Pour placer leurs marchandises, ils ne reculaient pas devant la distance : ils profitaient par exemple des occasions qu'offraient les grandes foires pour extérioriser en quelque sorte leur commerce et faire vendre le produit de leur industrie, au besoin fort loin de la ville où ils avaient leur établissement habituel.



Fig. 14.
« Heures dites d'Isabelle Stuart, duchesse de Bretagne ».
La Vierge entre saint Pierre et saint Paul.
Ms. du Fitzwilliam Museum de Cambridge, n° 62.

Parmi les productions certaines de notre atelier figurent justement, au-dessous des œuvres hors pair, comme le sont les quatre magnifiques volumes dont nous avons parlé jusqu'ici, de ces livres d'Heures courants, je veux dire accessibles à des bourses moins bien garnies que celles de la haute noblesse. Je connais au moins trois manuscrits de cette catégorie, existant à Paris, l'un à la

Bibliothèque Sainte-Geneviève (n° 1278), l'autre à la Bibliothèque de l'Arsenal (n° 647), le troisième à la Bibliothèque nationale (ms. latin 13262).

Dans ces manuscrits (voir fig. 19 et 20), l'illustration est encore riche[1], mais ce sont les collaborateurs secondaires de l'atelier qui y ont travaillé. Ces trois manuscrits ne portent aucune marque de provenance ancienne; en revanche tous trois présentent cette particularité d'être, d'après les noms des saints qui y sont mis en vedette dans le calendrier et dans le texte, à l'usage du diocèse de Troyes en Champagne. Nous verrons plus loin quelle conséquence pourrait découler de cette observation.



FIG. 15. — « CAS DES NOBLES HOMMES ». HERCULE.
Ms. fr. 226 de la Bibliothèque nationale, f° 20.

6° *Manuscrits contenant des textes littéraires en français.*

Notre atelier paraît avoir eu surtout pour occupation l'illustration des livres d'Heures. Cependant la main de tel ou tel des collaborateurs qui y ont travaillé se reconnaît parfois dans des manuscrits de format in-folio qui n'appartiennent pas à la catégorie des ouvrages de piété. Mais, dans tous les exemples de ce fait que j'ai retrouvés jusqu'ici, les divers membres de notre atelier n'ont jamais exécuté qu'une partie de la besogne d'illustration, le reste des images des manuscrits ayant été traité par des artistes appartenant à de tout autres groupes.

Les manuscrits que je puis citer à cet égard sont au nombre de quatre, appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris. Ce sont: ms. français 226, exemplaire de la traduction française par Laurent de Premierfait du traité des *Cas des nobles hommes* de Boccace[2]; ms. français 20320, tra-

1. Dans le ms. 647 de l'Arsenal, où les grandes images sont accompagnées chacune de trois sujets secondaires, disposés sur les marges, d'après un système également appliqué dans les Heures du Fitzwilliam Museum de Cambridge, le nombre des miniatures s'élève au total à 71. Dans le ms. 1278 de sainte Geneviève, les images (avec des figures de plus petites proportions) sont moins abondantes, mais généralement plus fines de touche que dans le volume de l'Arsenal.

2. Sur cette traduction cf. Cte Paul Durrieu, *le Boccace de Munich*, 1909, in-folio avec 28 planches en héliogravure.

duction française de *Valère Maxime*; ms. français 2664, tome II d'un exemplaire des *Chroniques de Froissart* ; ms. français 22531, *le Propriétaire des choses*, traduit en français par Jean Corbichon. Deux de ces manuscrits ont été possédés au xve siècle par des personnages appartenant à la région de l'Ouest de la France. Le *Froissart*, ms. français 2664, a été donné par le Breton Tanneguy du Chastel à un autre gentilhomme breton Jean de Derval, et *le Propriétaire des choses*, ms. français 22531, porte dans un grand écusson, de la forme employée au xve siècle, les armoiries pleines de la famille de Rochechouart.

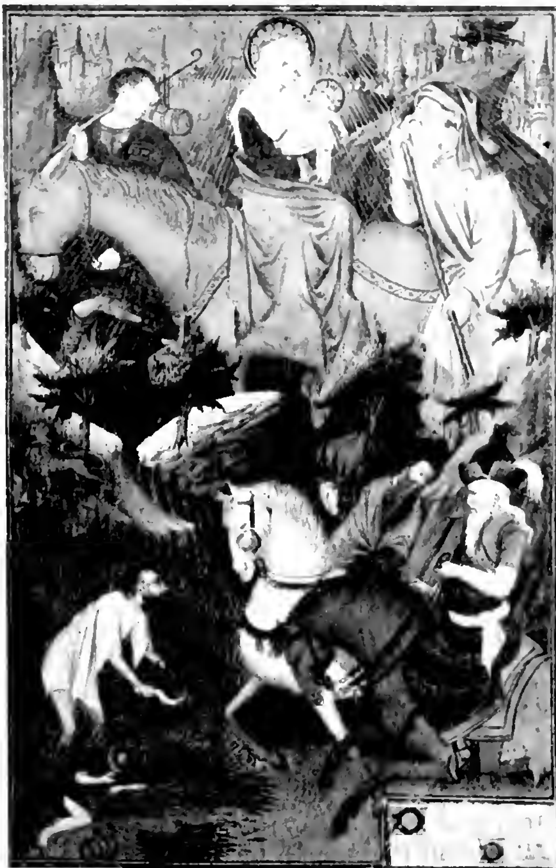


FIG. 16. — « GRANDES HEURES DE ROHAN ». LA FUITE EN ÉGYPTE.
Ms. lat. 9471 de la Bibliothèque nationale, f° 99.

En général, nous ne rencontrons dans ces manuscrits que des œuvres des collaborateurs secondaires de l'atelier : et ces œuvres ne constituent une série d'images un peu nombreuses que dans le *Valère Maxime*, ms. français 20320. Mais, par exception, dans le traité des *Cas des nobles hommes*, traduit de Boccace, ms. français 226, deux miniatures se trouvent être de la main du chef suprême de l'atelier. Elles représentent, ou du moins ont la prétention de représenter l'une (fol. 14) l'histoire d'Œdipe, l'autre (fol. 20) Hercule (fig. 15). Ces sujets mythologiques tranchent avec les scènes sacrées ou pieuses, ordinairement traitées par le maître dans ses livres d'Heures.

IV

L'ensemble des miniatures contenues dans les manuscrits que je viens de signaler rapidement constitue une galerie extrêmement riche et variée, dont l'examen détaillé pourrait prêter à de longs développements. Bien des points mériteraient d'être successivement mis en lumière. On pourrait s'étendre sur une tendance à multiplier le nombre des images, qui se combine avec la pensée d'aller chercher des thèmes à développer dans des textes d'ordre littéraire, comme c'est le cas pour la *Bible moralisée* du ms. latin 9471 et les *Pèlerinages de Jhesus-Christ, du corps et de l'âme*, d'après Guillaume de Deguilleville, des Heures du Fitzwilliam Museum. Il y aurait encore à faire ressortir la supériorité avec laquelle l'atelier traite les sujets macabres (voir fig. 7 et 19), l'expression qu'il sait donner à des apparitions de cadavres, déjà plus qu'à demi desséchés, et cependant agissant encore. Je ne connais guère de supérieure, en tant que représentations analogues, dans la peinture française du xve siècle, que l'étonnante miniature, *les Trois Morts et les Trois Vifs*, peinte par Jean Fouquet, et que la *Revue* a jadis publiée [1].

Entre tant de sujets d'observations, il en est un qui doit nous arrêter un peu plus et qui me ramène vers mon point de départ. C'est l'usage que l'atelier a fait, comme modèles imités par lui, des œuvres créées à l'époque du duc Jean de Berry par Pol de Limbourg et ses frères. Maintes fois, notre atelier a pris, dans lesdites œuvres, soit des types, soit des attitudes, soit même des compositions entières. Dans *la Fuite en Égypte* du ms. latin 9471, par exemple (fig. 18), on voit au premier plan, à droite, un cavalier en costume oriental, dont la monture s'enlève sur les deux pieds de derrière. Ce cavalier sort d'une des peintures des *Très riches Heures du duc de Berry*, conservées à Chantilly, celle qui représente *la Rencontre des Mages* [2]. Une composition relative à la mort est répétée dans les *Heures à l'usage d'Angers*, de la collection Martin Le

1. Tome XV (1904), p. 91. Cf. Georges Lafenestre, *Jehan Fouquet*, Paris, 1905, in-4°, p. 65.
2. Cf. Paul Durrieu, *Chantilly. Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, pl. XXXVII.

Roy[1], et dans les *Heures des ducs d'Anjou*, de la Bibliothèque nationale[2]. Elle montre des cadavres étendus à terre dans un cimetière, tandis que, derrière eux, une sorte de moine apparaît, vu en buste, contre le pied d'une haute croix. Cette composition, d'un caractère très spécial, a son prototype dans les *Belles Heures du duc de Berry*, appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild[3]. Pol de Limbourg et ses frères ont quelquefois employé une disposition qui consiste à placer un personnage sous un édifice de riche architecture s'ouvrant par deux ou trois arcatures juxtaposées. La disposition se rencontre dans les *Belles Heures du duc de Berry*, pour une image de saint Jérôme[4], et, plus développée, dans une autre image du même saint, dessinée par les artistes chers au duc de Berry en tête du ms. latin 166 de la Bibliothèque nationale[5]. Or, cette disposition est aussi celle que le chef de notre atelier des *Grandes Heures de Rohan* a adoptée pour la peinture à pleine page de la *Vierge debout, tenant l'Enfant Jésus*, qui forme la plus belle illustration des Heures du Fitzwilliam Museum de Cambridge. Des *Belles Heures du duc de Berry* vient encore presque servilement une composition consacrée à *la Glorification de la Vierge*, qui se trouve au folio 29, verso du ms. latin 9471 (comparer fig. 17 et 18).



Fig. 17.
« Grandes Heures de Rohan ».
La Glorification de la Vierge.
Ms. lat. 9471 de la Bibliothèque nationale (f° 29 v°).

1. Planche XVIII de la monographie que j'ai publiée de ces « Heures » pour la Société française de reproductions de manuscrits à peintures, et qui a été citée plus haut.

2. Ms. latin 1156 A, fol. 114. Cette miniature a été repeinte après coup, mais les linéaments généraux de la composition subsistent.

3. Fol. 99 de ce volume.

4. Cf. comte Paul Durrieu, *les Belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, p. 19 (ou *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 279).

5. Dessin reproduit dans la *Revue*, t. XVI (1904), p. 173.

Je pourrais multiplier ces exemples. Mais je me bornerai à faire encore une seule remarque. Un savant critique anglais, M. Roger E. Fry, s'occupant du manuscrit du Fitzwilliam Museum, a été tellement frappé de certaines de ces relations que je signale avec les œuvres de Pol et ses frères qu'il n'a pas hésité à prononcer, à propos des images du manuscrit de Cambridge, le nom même d'un de ces artistes géniaux du duc de Berry[1]. L'hypothèse n'est pas réellement admissible; mais le fait qu'elle a pu se présenter à l'esprit d'un connaisseur est significatif. Il apporte une nouvelle preuve à l'appui de notre assertion que le maître des *Grandes Heures de Rohan* et ses collaborateurs ont subi à un haut degré l'influence des créations de Pol de Limbourg.

V

J'espère être arrivé à faire ressortir l'importance des productions sorties de notre atelier du Maître des « Grandes Heures de Rohan ». Mais cet atelier, à quelle époque a-t-il fleuri? Dans quelles régions a-t-il surtout travaillé? Enfin, serait-il absolument impossible de percer l'anonymat qui enveloppe la personnalité de ses chefs? C'est ce que nous allons examiner.

Pour l'époque, nous avons un élément chronologique certain dans les *Heures des ducs d'Anjou*, ms. latin 1156^A. Les miniatures de ce manuscrit qui appartiennent à notre atelier ont été exécutées, au moins pour une bonne part, entre 1434 et 1438; et cette série, d'un autre côté, présente des caractères d'inexpérience relative qui en font, suivant toute apparence, une des productions les plus anciennes de l'atelier. Il est évident aussi que l'atelier a dû avoir une existence longue. Des suites d'images aussi considérables que celles du ms. latin 9471 ou des « Heures » du Fitzwilliam Museum ne sauraient s'improviser dans de courts délais. Il n'est pas rare, d'ailleurs, de rencontrer, dans l'histoire de l'art, des exemples d'artistes qui restent sur la brèche pendant des quarante et cinquante ans, sinon plus encore. Ainsi en advint-il maintes fois en France du XIVe au XVIe siècle. Jean d'Orléans, par exemple, peintre en titre du roi de France dès 1361, n'est mort que vers 1418; Jean Bour-

1. Roger E. Fry, *On two miniatures by De Limbourg*, dans le *Burlington Magazine* de septembre 1905.

dichon, qui était employé par la cour de France, et par conséquent déjà en possession d'une certaine notoriété, sous Louis XI, en 1478, était encore peintre de la cour en 1520. Je crois donc qu'il n'est pas téméraire d'estimer que notre atelier, dont les débuts, d'après les inductions à tirer des *Heures des ducs d'Anjou*, se placeraient aux alentours de 1430, a pu continuer à fleurir jusque vers 1470 environ.

Quel fut son théâtre d'activité? C'est un fait frappant que les productions capitales de l'atelier ont été exécutées pour des personnages habitant l'ouest de la France, soit la Bretagne, soit surtout l'Anjou, provinces d'ailleurs contiguës et dont les familles nobles, à commencer par celles de leurs ducs, étaient alliées entre elles par de nombreux mariages. Et, dans cette région, c'est principalement vers Angers que nous sommes attirés. Les « Heures » de la collection Martin Le Roy et celles des ducs d'Anjou sont à l'usage d'Angers. Pour les *Grandes Heures de Rohan*, le destinataire était bien Breton, mais le calendrier y est identique au calendrier des *Heures des ducs d'Anjou*. Quant au volume du Fitzwilliam Museum, j'ai dit qu'avant d'arriver à la duchesse Isabelle Stuart il serait très possible qu'il ait été commandé par sa cousine Marie de Bretagne, qui fut abbesse de Fontevrault; et Fontevrault est dans le diocèse d'Angers.



Fig. 18.
« Belles Heures du duc de Berry ».
La Glorification de la Vierge.
Ms appartenant au baron Edmond de Rothschild, f° 218.

J'arrive donc à cette conclusion que c'est à Angers que notre atelier

a eu son principal centre de travail. Mais nous avons vu qu'il avait aussi « édité » en quelque sorte des livres d'Heures plus modestes que les autres, et que ceux-ci sont à l'usage de Troyes en Champagne. Notre atelier avait donc, sinon un comptoir, du moins des clients à Troyes, ce qui s'explique aisément par ce fait que Troyes, au xve siècle, devenait, au moment des fameuses grandes foires de Champagne, un centre de commerce extrêmement actif, où les marchandises à vendre arrivaient parfois de très loin.

En dehors des volumes eux-mêmes, dont nous cherchons à scruter les origines, nous aurions vraisemblablement une indication très précieuse pour l'identification de notre atelier, si nous possédions dans leur intégrité les comptes du roi René. En effet, un de nos manuscrits, le latin 1156^A, a été illustré pour ce grand amateur d'art. Malheureusement, tout ce qui est connu des comptes du roi René, ou du moins tout ce qui en a été publié jusqu'ici par Lecoy de la Marche et l'abbé Arnaud d'Agnel se réduit à des fragments très restreints et ne portant seulement que sur quelques périodes isolées de la vie du bon roi, qui ne sont pas celles dont nous aurions besoin.

En revanche, nous avons un document bien intéressant dans un rôle des dépenses de la seconde femme du roi René, la reine de Sicile, Jeanne de Laval, rôle qui embrasse les années 1456-1459 [1].

Ce rôle nomme deux enlumineurs résidant à Angers ; point déjà important pour nous. Mais quel sens précis attacher ici au terme d' « enlumineurs » ? Au xve siècle, ce terme pouvait désigner deux catégories très différentes d'ouvriers d'art. Il y avait le simple enlumineur de profession, qui était parfois en même temps copiste ou libraire ; celui-ci n'exécutait que les parties purement décoratives, telles que les lettrines et les bordures. Il y avait, d'autre part, le vrai artiste qui savait peindre des miniatures, appelées alors des « histoires » et que l'on qualifiait souvent dans ce cas de « peintre et enlumineur » ou d' « historieur ». C'est là une distinction à faire qui est essentielle et dont on n'a pas toujours assez tenu compte [2].

1. L'original est à la Bibliothèque d'Angers, ms. n° 1064 (ancien 913). Une copie partielle moderne se trouve à la Bibliothèque nationale, nouv. acquisitions françaises 894.

2. Cf., sur cette règle si nécessaire à observer, Cte Paul Durrieu, *l'Enlumineur et le miniaturiste*, dans les *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1910, p. 330-346 (a été tiré à part).

Or nos enlumineurs d'Angers peignaient des « histoires » ou des « images » ; c'étaient donc bien des artistes.

L'un de ces enlumineurs-peintres, établi à Angers au milieu du xve siècle, se nommait Jean Milfaut ou Meffault. Il avait enrichi de quinze « hystoires » ou miniatures, de vignettes et de lettres ornées, un livre d'Heures que la reine de Sicile fit faire pour sa sœur Louise de Laval. Pour ce travail, il reçut en 1459 de l'argentier de la reine 139 florins, 7 pat. et 2 deniers, dont 30 florins pour les quinze pages à miniatures[1]. L'époque et le pays où travaillait Jean Milfaut correspondent à nos données ; il ne serait donc pas impossible que cet artiste ait appartenu à notre atelier. Pour en être assuré, il faudrait retrouver le livre d'Heures qu'il avait peint ; et jusqu'ici je n'y suis pas parvenu. La question reste donc ouverte en ce qui le concerne.



Fig. 19. — Un Cimetière.

Ms. 1278 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, f° 153.

Le second peintre-enlumineur employé par la reine Jeanne de Laval se nomme lui-même, dans une signature autographe apposée sur une quittance : « Adenot Lescuier »[2].

1. Ms. 1064 (ou 913) de la Bibliothèque d'Angers, fol. 196. — Le document est signalé, mais avec une erreur de date, dans Célestin Port, *Les artistes peintres Angevins*, Paris 1872, in-8, n° 51 ; V. du même, *Les artistes Angevins*, Angers, 1881, in-8°, p. 218.

2. Tous les documents connus relatifs à Adenot Lescuier sont groupés dans Célestin Port, *Les artistes Angevins* (1881), p. 192-193 (dans le texte, ou en notes).

Le nom de Lescuier apparaît déjà dans l'histoire de la librairie de luxe au XIVe siècle, porté à Paris, au moins de 1368 à 1397, par Robert Lescuier, qui se qualifiait d'« enlumineur de livres » et était aussi « l'un des quatre libraires-jurés » de l'Université de Paris [1]. Il se pourrait donc que nous eussions affaire, avec ce second peintre enlumineur employé par Jeanne de Laval, à un artiste ayant, au moins par sa famille, des attaches avec Paris. Ce qui est certain, en tout cas, et c'est là ce qu'il faut retenir pour notre enquête, c'est qu'Adenot Lescuier ou Lescuyer, appelé aussi dans d'autres documents Adam, Adamiet ou Adenet, a longtemps travaillé à Angers. Au mois de mars 1457 il toucha 6 livres 17 sous 6 deniers de l'argentier de la reine de Sicile « pour une imaige et plusieurs lettres qu'il a faittes », disait la reine, « en nostre livre du *Mirouer des Dames* ». L'année suivante Adenot Lescuier reçut le prix d'une œuvre plus importante exécutée par lui pour le chapitre de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers. Il s'agissait d'un livre de chœur, d'un « Gréel » ou Graduel, en cinq volumes, qu'Adenot avait illustré et décoré, en y peignant notamment 18 « histoires » ou miniatures. Dans sa quittance définitive, Adenot prend le titre d'« enlumineur de la reine de Sicile ». Avoir reçu ce titre officiel d'une princesse amie des arts, comme l'était la seconde femme du roi René, implique évidemment une marque d'estime pour son talent. En outre, les « histoires » du Graduel lui étaient payées à raison de 42 sous 6 deniers pièce. Or, c'est là un taux relativement très élevé. Vers la même époque, à dix ans près, un des miniaturistes les plus prisés de la cour de Bourgogne, Guillaume Vrelant, touchait seulement 24 sous pour une grande miniature et 14 pour une petite ; encore était-il bien mieux payé qu'un de ses émules, Loyset Lyedet, auquel on ne donnait que 16 ou 18 sous par grande miniature [2]. Quant aux 30 florins octroyés à Angers même, en 1459, à ce Jean Miffaut dont nous parlions un peu plus haut, pour quinze pages de miniatures, ils correspondent à un taux de 27 sous et demi par page entière, comportant, non seulement une miniature, mais encore une bordure à vignettes et une grande lettre ornée.

1. Documents originaux aux Archives nationales, M. 68, nos 54 et 82, et aux Archives de la Côte-d'Or, B. 1508, fol. 134. — Cf. P. Delalain, *Étude sur le libraire parisien du XIIIe au XVe siècle*. p. 66 ; — Marquis Leon de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. III, p. 141, n° 5785.

2. Cf. Cte Paul Durrieu, *l'Histoire du bon roi Alexandre*, dans la *Revue*, t. XIII (1903), p. 59, texte et note 3.

Adenot Lescuier a travaillé au moins jusqu'en 1471. Le 19 mai de cette année, il passait marché avec le chapitre de Saint-Laud d'Angers pour l'enluminure et l'illustration de deux livres d'église, un Épistolier et un Evangéliaire [1].

Le haut prix donné pour les « histoires » peintes par Adenot Lescuier en 1458 et sa situation d'enlumineur de la reine Jeanne de Laval sont des preuves que l'artiste avait conquis une réelle réputation. Il faut aussi remarquer que les documents relatifs au graduel de la cathédrale d'Angers nous montrent, indépendamment d'Adenot qui fait le principal de la besogne, un collaborateur secondaire, beaucoup moins payé, du nom de Gervaise Godelin [2].

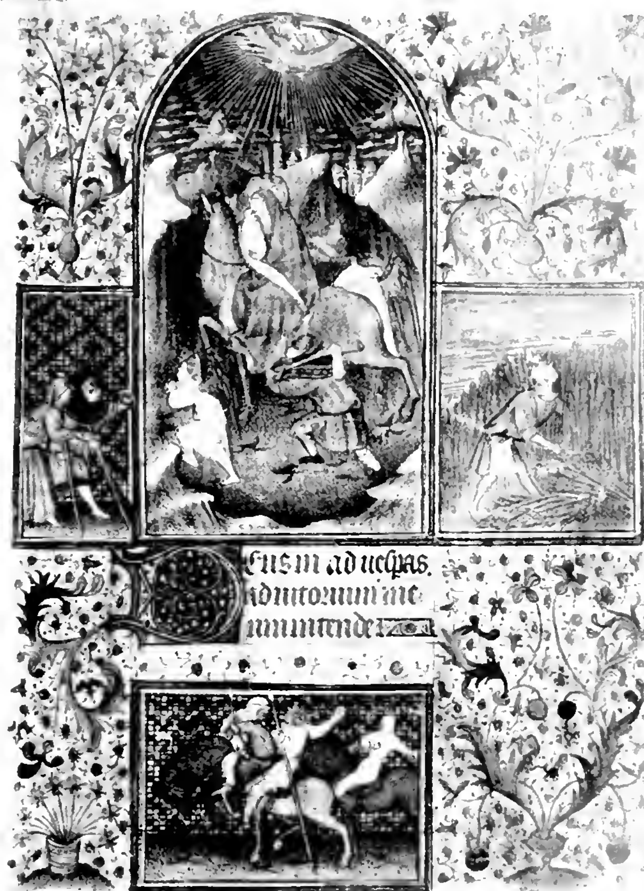


Fig. 20. — La Fuite en Égypte.

Ms. 647 de l'Arsenal, f° 61.

Adenot Lescuier est donc un vrai miniaturiste établi à Angers, un artiste particulièrement estimé, un personnage ayant une

1. Pour trois « histoires » peintes dans ces manuscrits, l'artiste a reçu seulement, en 1471, un total de 27 sous 1 denier. C'est un prix très inférieur à celui qu'on lui payait en 1457. Peut-être les images étaient-elles moins importantes ; peut-être aussi Adenot Lescuier avait-il vieilli et ses œuvres étaient-elles moins prisées à cette époque.

2. *Société impériale d'agriculture, sciences et arts* [de Maine-et-Loire]. *Répertoire archéologique de l'Anjou*, t. VIII, 1866, p. 37.

place officielle à la cour du roi René, enfin un chef se faisant à l'occasion seconder par un aide.

Tous ces traits conviendraient fort bien pour notre mystérieux Maître des « Grandes Heures de Rohan ». Mais voici plus encore. Dans la série des productions de l'atelier, à côté des somptueux volumes faits pour les princes et les grands seigneurs de l'Anjou et de la Bretagne, figurent ces livres d'Heures dont l'exécution a été laissée aux collaborateurs secondaires et qui sont à l'usage de Troyes (fig. 19 et 20). Or, précisément à l'époque où Adenot Lescuier était à Angers enlumineur de la reine de Sicile, un autre Lescuier, du prénom d'Antoine, également peintre-enlumineur, exerçait à Troyes en 1458-1460 et recevait un paiement pour fourniture d'une *Vie des saints* illustrée[1].

Il y a là une coïncidence vraiment remarquable[2] et qui autorise à émettre l'*hypothèse* que l'atelier d'où sont sortis tant de magnifiques livres à peintures a compté, parmi ses collaborateurs, ces Lescuier, fixés à Angers, mais peut-être d'origine parisienne, dont le plus brillant a sans doute été Adenot, l'enlumineur en titre de la seconde femme du roi René.

Il est même permis d'espérer qu'un jour l'hypothèse pourra se changer en certitude. Il nous faudrait, pour cela, retrouver l'exemplaire du *Miroir des Dames*, illustré pour Jeanne de Laval, par Adenot Lescuier en 1457, ou le *Graduel*, achevé par le même artiste en 1458. Jusqu'à présent, malgré tous mes efforts, je n'ai pas eu cette bonne fortune[3]. Mais il existe tant de manuscrits à peintures qui dorment encore ignorés, ou qui sont tout au moins mal connus ! Si l'on remettait la main sur un de ces volumes désirés et si l'on y rencontrait des miniatures présentant

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes du XIIIe au XVe siècle*, et *les Enlumineurs de Troyes, aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, dans la *Revue de l'art français ancien et moderne*, t. IV, 1887, p. 107, et dans les *Nouvelles archives de l'art français*, t. IX, 1882, p. 46.

2. Peut-être pourrait-on faire état d'un autre rapprochement encore. J'ai rappelé plus haut l'existence à Paris, au XIVe siècle, de ce Robert Lescuier qui était, en même temps qu'enlumineur, un des quatre libraires-jurés de l'Université de Paris, et j'en ai induit qu'il serait très possible que Adenot Lescuier, tout en habitant Angers, ait eu des attaches parisiennes. Or, dans le ms. français 226 cité plus haut, tandis que certaines miniatures sont l'œuvre de notre atelier et même, pour deux d'entre elles du Maître des « Grandes Heures de Rohan » en personne (voir fig. 15), les autres images sont dues à des artistes appartenant à un groupe différent, que l'on peut démontrer avoir surtout opéré à Paris.

3. Deux exemplaires du *Miroir des Dames* sont à Paris, à la Bibliothèque nationale, mss. français 610 et 1189 ; mais ni l'un ni l'autre ne proviennent de Jeanne de Laval. La recherche des volumes ayant appartenu à la reine de Sicile est d'autant plus difficile que ses livres, ainsi que ceux de son époux le roi René, ont été dispersés à travers toute l'Europe.

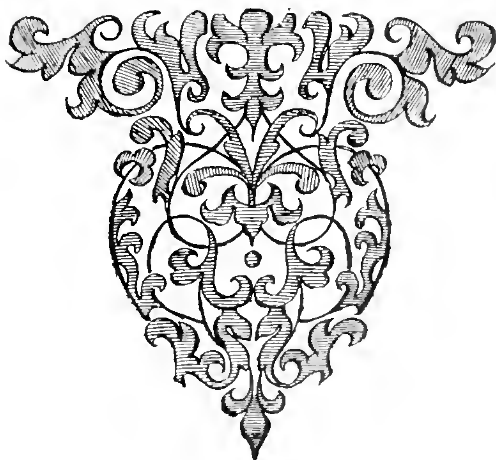
effectivement les traits caractéristiques propres aux productions de notre atelier, la question serait tranchée, et les Lescuier d'Angers viendraient donner leur nom à l'atelier.

Pour l'instant, on doit l'avouer, la preuve décisive manque toujours. Il reste aussi le cas non élucidé de ce Jean Miffaut qui a travaillé pour la reine de Sicile et qui, d'ailleurs, habitant Angers, pourrait bien être également un des collaborateurs de notre atelier.

Il est donc prudent de conserver encore, au moins provisoirement, pour désigner le chef suprême de l'atelier, l'expression de « Maître des Grandes Heures de Rohan ». Les éloges que j'ai décernés à ce maître en 1889, devant la Société des Antiquaires de France, ne paraissent guère avoir produit d'effet. Quinze ans plus tard, en 1904, ce n'est qu'à trop juste titre que M. Mâle pouvait écrire dans la *Gazette des Beaux-Arts* [1] : « On s'étonne qu'un tel maître n'ait pas depuis longtemps une place d'honneur dans l'histoire de l'art ». Je serais heureux si l'étude que l'on vient de lire parvenait enfin à conquérir la notoriété pour cet artiste de notre vieille France, inégal, je le confesse, mais qui a su parfois imprimer à ses œuvres tant d'ampleur ou tant de pathétique.

COMTE PAUL DURRIEU

1. Année 1904, t. II, p. 53.





NOMADES.
Peinture à l'huile sur papier. — Londres, British Museum

UN PEINTRE DE « PASTORALES »

EDWARD CALVERT

Daphnis fut célébré pour avoir su combiner de jolis sons sur la flûte du divin Pan. « Il est meilleur d'entendre tes chants que de sucer un rayon de miel », lui disait le chevrier... Et les bergers rappelaient ses amours funestes, sa mort digne de regret. Ainsi jaillit, selon la fable, la poésie pastorale. Les scènes bucoliques étaient prétexte à mélodie quand l'ombre de Daphnis se dressait près des bêtes mises en pâture.

Au siècle dernier, cette ombre tourmenta un rêveur. Tapie entre les feuillets d'un Virgile, elle lui chuchotait des paroles troublantes. Il avait l'âme poétique et le cœur simple. A ces contes il ajouta créance. Et aussitôt nymphes et satyres de ressusciter ainsi que les Corydon et les Amaryllis. Une existence aventureuse avait précédé ce songe arcadien. Né dans le Devonshire, le 20 septembre 1799, Edward Calvert prenait part comme enseigne de vaisseau au bombardement d'Alger de 1816. Peu après, une croisière dans l'Archipel éveillait en lui d'autres goûts. Libéré sur sa demande, il commençait, à vingt et un ans, sous les

auspices de Thomas Ball, ses études de dessin à l'*Athenæum* de Plymouth. Quelques années plus tard, il s'installait à Londres et fréquentait la *Drawing and Life School* de la Royal Academy. Entre temps, il avait voyagé en Cornouailles, à la recherche de sites lui rappelant les rivages égéens.

Le paysage allégorique l'attirait incontinent. Avec Ball, il admirait Claude Lorrain et Poussin, mais sans se soucier d'imiter leur pompe.



La Leçon de Flute.
Peinture à l'huile sur papier. — Londres, British Museum.

Sa nature modeste l'inclinait à d'autres fins. Il besognait à l'écart, dans une belle indépendance qui ennoblissait ses moindres travaux. Au début, cependant, l'extraordinaire personnalité de William Blake[1] le subjugua. Un très court désarroi s'ensuivit; il délaissa ses pinceaux pour la gravure. Quelques planches, comme *the Ploughman* et *the Cider Feast*, témoignent de l'effort accompli pour embrasser des idées en tout point contraires à son tempérament[2].

Mais la mort de Blake le rendit à lui-même, et dès lors son doux

1. V. dans la *Revue* : *Un Peintre visionnaire : William Blake (1757-1827)*, par M. Paul Alfassa, t. XXIII, p. 219, 283.

2. Ces deux gravures sur bois accusent une tendance très nette au symbolisme, ce qui décèle bien l'influence du peintre visionnaire.

optimisme prévaut. L'ordre universel lui paraît excellent, et la nature des choses, louable : tout est perfection. Il en conçoit une grande sécurité. Aucun doute ne l'effleure; il façonne le passé à sa guise et décide que le monde fut créé pour les pâtres. Ceci posé, il songe à Tityre et s'attendrit. La scène est paisible, le cadre exigu, l'agencement succinct. Point de besognes grossières; la vie du berger est une idylle; l'artiste en est convaincu, et il poursuit son rêve.

C'est un rêve discret et charmant. Guérets et boqueteaux alternent avec landes et broussailles. Un pin reçoit les offrandes : on craint le froncement de nez de Pan, le très redoutable. Et voici que s'amoncellent agneaux et chevrettes, éclisses bien garnies et vases pleins. Heureuse simplicité de cet âge! Une goutte de lait apaise le dieu irascible, prompt à l'amour comme à la bataille. Car, cependant qu'il glisse quelques propos galants dans l'oreille de Pitys, il convoite, en secret, d'autres biens. « Jure par Pan si tu veux, disait en substance Chloé à son amant, mais ne lui ressemble pas. »

L'antre des nymphes s'ouvre non loin de là. Le site est sacré; de vaines promesses s'y entendent. Mais les divinités de céans sont indulgentes aux faiblesses humaines, et tant qu'il n'y a point sacrilège, leur bonté jamais ne s'altère. Par ailleurs, trois d'entre elles tiennent conciliabule en prenant leurs aises, sur une cime d'où l'on découvre la mer. D'autres se pourchassent à travers bois, ou, plus familières, étalent leur nonchalance aux pieds de jeunes musiciens. C'est le matin du monde. Amphion passe, conduisant, aux sons de sa lyre, les troupeaux de son frère; Jasion parle de Déméter; Ève, blonde et mutine, se saisit du fruit; Thyrsis enseigne le chant à une jouvencelle; Ménalque engage doucement ses brebis à tondre de près l'herbe toujours renaissante.

Les *Pastorales* se suivent ; thèmes et variations recommencent. On les accueille sans ennui. L'aube paraît, les brumes s'élèvent, la chèvre escalade les pentes, en quête du cytise dont elle est friande. Dominant la vallée, un couple regarde la lumière rayonner. Lui a le corps brun et fort; elle, les formes sveltes, la chair nacrée. Ils sont majestueux, recueillis et graves; ils connaissent les grands mystères. Ce ne sont pourtant que berger et bergère, des rustres, en quelque sorte ; mais la nature leur communique un éclat qui les poétise de tout temps. Le XVIII[e] siècle les

enrubanne, Jean-Jacques leur donne la vertu, Millet, la religiosité. A fréquenter les poètes anciens, Calvert revient à l'idéal antique et les ceint du bandeau olympien.

Les nudités surgissent, houlette ou syrinx en main. Elles défilent, s'arrêtent ; ce sont contemplations et chants divins. Puis, tout s'efface, s'amenuise dans la poussière qui monte du piétinement des bêtes en marche. Et telle est la poésie de ces tout petits tableaux que certains



Pastorale.
Peinture à l'huile sur papier. — Londres, British Museum.

prennent l'ampleur des grandes scènes de la vie nomade. Au printemps de 1844, Calvert, en parcourant la Grèce assistait à l'exode des peuples migrateurs vers les hautes altitudes. Ce nouvel aspect de l'existence errante élargissait sa vision sans troubler son rêve. L'églogue lui est toujours chère, et il continue à dessiner Daphnis avec le même sentiment exquis de la beauté antique.

Dès les premières *Pastorales* [1], ses moyens d'expression s'étaient fixés. Jusqu'en 1883, année de sa mort, il les perfectionna sans cesse.

1. Les titres de ces *Pastorales* étant tous à peu près semblables, la nomenclature en serait monotone. D'autre part, une analyse chronologique de l'œuvre est presque impossible ; Calvert n'a jamais daté ses peintures. Le British Museum en conserve un certain nombre. Le Musée du Luxembourg possède une *Pastorale virgilienne* du plus doux effet.

Peut-être s'autorisa-t-il, au début, des bois taillés par Blake pour le *Virgile* de Thornton [1]. Leur technique très large l'avait frappé. Quoi qu'il en soit, deux préoccupations le dominent : généraliser les détails et réduire au minimum la polychromie. Il voulut même établir sur une « base musicale pratique » la valeur des tons. Conséquemment un système fut érigé, et un traité écrit. Cet ouvrage réunissait des souvenirs de lectures platoniciennes, des observations sur le coloris vénitien, et aussi quelques idées personnelles [2], mais il est préférable d'en faire abstraction. Rien n'est plus fâcheux que de dogmatiser sur l'art, et, si Calvert pensait, en composant une *Pastorale*, aux « six sections » de la « mélodie », mieux vaut l'ignorer.

Pour commémorer l'âge merveilleux, il a fait choix de tons très suaves. Bleus, ocres, violets et verts pâles forment de claires harmonies. Tant de délicatesse et de sensibilité flattent les nymphes. Le milieu leur est favorable. On relève ici une pose suggestive, là un refrain propitiatoire, partout des images pleines d'attraits, fragiles comme des simulacres. Leur existence effective semble un peu douteuse. Il n'importe. L'illusion est entretenue à souhait par le vague de certains détails.

Dans l'école anglaise, le cas est assez rare pour être distingué. Aux principes d'exactitude et de précision qu'elle préconise Calvert oppose la fantaisie. Il peint ce qu'il imagine. Sa nature bien équilibrée, son esprit lucide le guident à travers les difficultés. Il est sûr de posséder le vrai. Alors pourquoi chicaner ? Laissons-nous séduire. On côtoie des rives enchanteresses, on foule des plaines d'or, on atteint d'un bond le Pinde, on cueille la fleur bleue, et, finalement, un peu grisé, on se surprend à invoquer les Piérides : « Commencez, muses chéries, commencez un chant bucolique ! » Sous l'arbousier, le berger s'allonge, le troupeau se disperse, les lointains deviennent vaporeux, le grillon lance sa note stridente, et, dans l'air chargé d'aromes, s'élève la mélopée.

JEANNE DOIN

1. *A Young sheperd on a journey* est inspiré directement d'un de ces bois.
2. Ouvrage détruit en partie, ainsi que quantité de peintures et d'écrits.



Pêcheurs de truites a Lucerne (1905)
Gravure sur bois

PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

P.-E. COLIN

Dans le renouveau de la gravure originale, dont on peut faire remonter les débuts à l'Exposition universelle de 1855, — l'année de *l'Abside de Notre-Dame* et de *la Pompe Notre-Dame*, de Méryon, du *Haut d'un battant de porte*, de Bracquemond, des *Chaumières normandes*, de Paul Huet, — et qui prit toute son ampleur vers 1875, pour l'eau-forte (Legros, Seymour-Haden, Whistler, Jacquemart, Manet, Bonvin), et vers 1892, pour la gravure en couleurs (Ch. Maurin, Mary Cassatt, H. Guérard, Ranft, les collaborateurs de *l'Estampe originale*); dans ce renouveau, dis-je, une place des plus infimes était faite au bois. Il fallut que M. A. Lepère, parqué, comme tous ses confrères,

dans l'illustration du livre ou du magazine, fût encouragé par M. Henri Beraldi, écrivain érudit et collectionneur avisé, puis par M. Lotz-Brissonneau, amateur nantais enthousiaste et éclairé, à faire ce qu'il voulait, pour que la gravure sur bois conquît son droit de cité dans les portefeuilles judicieusement composés.

Bien que cette gravure fût admirablement à sa place dans le livre ou le périodique, — si admirablement que rien ne l'y peut remplacer exactement, — M. Lepère démontra, d'abord, par l'exemple des *Paysages parisiens*, qu'elle y pouvait être originale, ensuite, par une série de planches de techniques variées, bois de fil au canif, impressions japonaises en couleurs à l'eau, puis par l'Exposition de la gravure sur bois, organisée à l'École des beaux-arts en 1902, qu'elle pouvait être indépendante, prétendre au rôle d'estampe, rivaliser, dans un domaine à part, avec l'eau-forte, la lithographie ou le burin.

L'initiative de M. Lepère fut loin d'être stérile, mais tout d'abord ne profita qu'à lui. Les amateurs acceptèrent le bois, mais le bois de Lepère; ils louangèrent le bois, mais le bois de Lepère. Celui-ci, évidemment, par son incomparable maîtrise et par son sens artiste, méritait cette préférence. Cependant, d'autres graveurs grandissaient à ses côtés et disaient autre chose. C'étaient, parmi ses camarades et ses contemporains, MM. Henri Paillard, Tony Beltrand, Eugène Dété: parmi les graveurs de la génération suivante, M. Frédéric Florian; parmi les jeunes, MM. Jacques Beltrand, Laboureur, P. Gusman, et celui qui s'imposa le plus fortement, par ce que son œuvre présentait d'étrangeté et de force, M. P.-E. Colin.

Mais le bois a encore à lutter, pour que l'on consente à le reconnaître l'égal des autres modes d'expression. On est toujours trop disposé à le cantonner dans la reproduction ou à ne le voir que sous la forme banale des catalogues des grands magasins. Il souffre de ses parents pauvres, lui aussi! Mais il s'agite, veut secouer ses lisières. Une société s'est constituée, il y a deux ans : la *Société artistique de la gravure sur bois*, qui se compose de graveurs de reproduction et de graveurs originaux, avec le but de libérer la gravure, quelle qu'elle soit, du servage de la photographie et de la régénérer par le dessin ; une autre vient de se former : *la Gravure sur bois originale*, société très sévère dans le choix de ses membres, que préside M. Henri Beraldi, avec MM. Lepère et Paillard comme vice-

présidents, et qui va tenir ses premières assises au Pavillon de Marsan. Cette manifestation, qui s'annonce caractéristique, va probablement déterminer l'acceptation définitive de la gravure sur bois par les amateurs. L'influence de M. P.-E. Colin n'aura pas été étrangère à cet heureux événement.

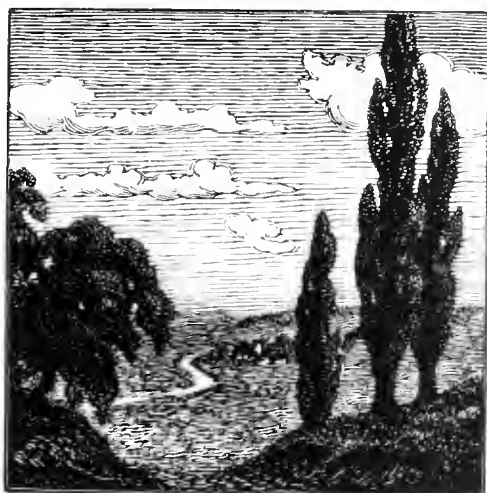
M. Colin est donc, dans sa mesure, un *representative man* de la gra-



LE SOIR A EINVILLE-AUX-JARDS (1906).
Dessin pour la gravure sur bois. (Appartient à la Bibliothèque d'art et d'archéologie.)

vure sur bois. Depuis près de dix ans, il jouit de la célébrité, toujours relative, dont jouissent les graveurs; ses pairs le prisent, les éditeurs l'engagent, les critiques l'étudient. M. Gustave Geffroy a préfacé brièvement le catalogue de sa première exposition, en 1902 : l'an d'après, nous-même l'étudiions dans la grande revue viennoise, *Graphische Kunst*. Mais c'était trop tôt; l'artiste était encore à l'état de chrysalide. Puis, sont venus, M. Gaston Varenne, dans la *Revue lorraine* (1907); M. le Dr Rabier-

Labiche, dans la jeune revue *Esculape* (1911), rendant hommage, le premier à un confrère, le second à un compatriote ; enfin, M. Gustave Geffroy, dans *l'Art et les Artistes* (1910), s'occupait, à son tour, de l'œuvre déjà fort abondant du jeune graveur. Aujourd'hui, il est possible de porter sur lui un jugement plus étendu. Car au xylographe s'est superposé l'aquafortiste. Que l'on ne s'étonne pas de ce phénomène : il est constant. Dégager un trait n'est pourtant pas la même chose que creuser un trait, et l'on pourrait croire qu'il y a antipathie entre les deux procédés. N'importe ! Tous les graveurs sur bois font de l'eau-forte, si les aquafortistes ne font pas tous de la gravure sur bois. (Ceux-ci font volontiers de la lithographie !) M. Colin, comme M. Lepère, comme M. Paillard, comme M. Florian, comme M. Gusman, s'attaque au cuivre après avoir travaillé le bois. Cette variation s'explique : l'eau-forte est un délassement. Elle satisfait, d'une part, le besoin de travailler avec plus de promptitude et d'aisance, et, d'autre part, une curiosité naturelle de technique. Elle procure, enfin, la joie de jeter avec prestesse une pensée sur le métal, en laissant à l'acide le soin de l'écrire.

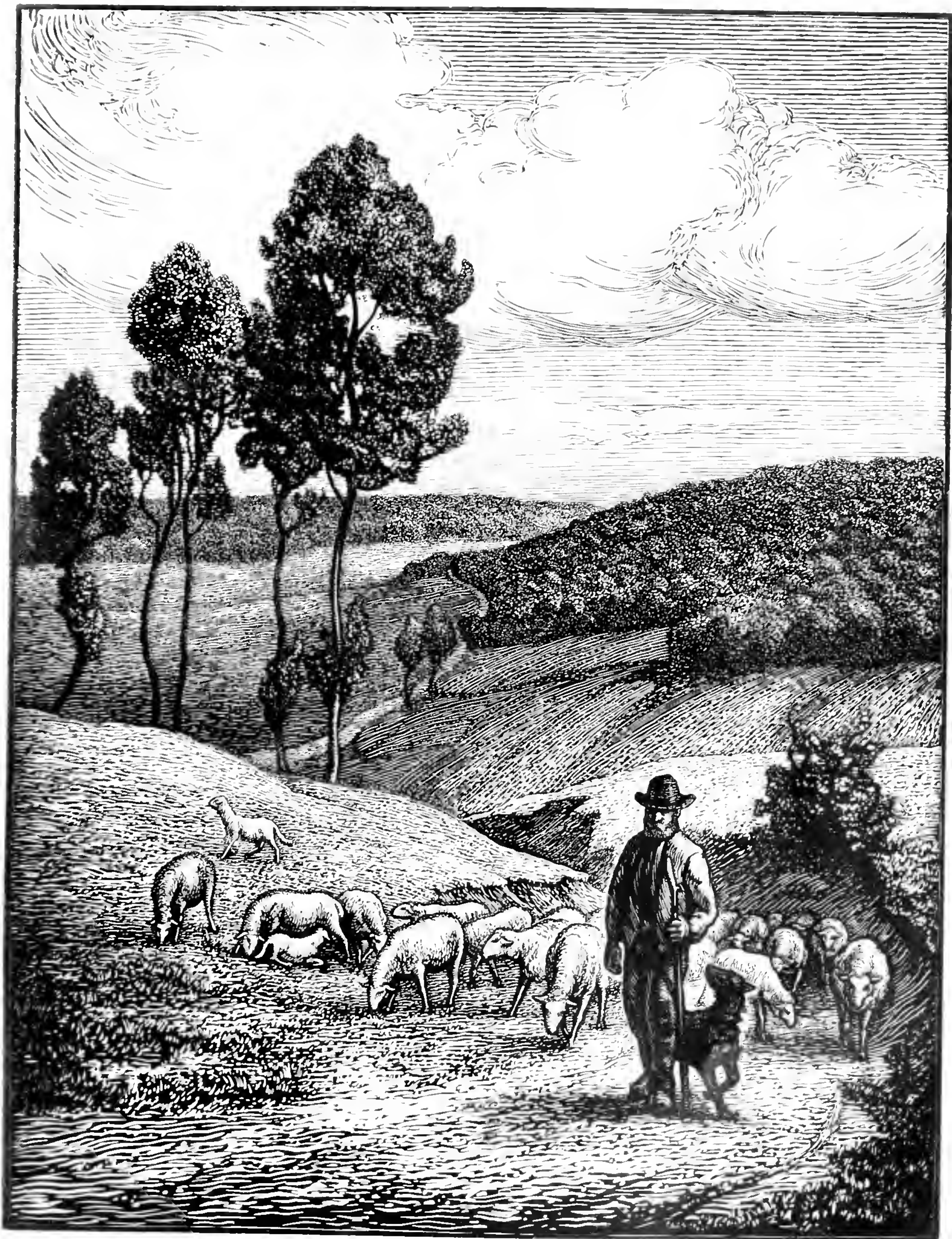


Souvenir.
Illustration pour les *Poèmes du souvenir*, d'Anatole France. — Gravure sur bois

Étudions M. P.-E. Colin.

I

Il est un autodidacte. Pas d'autres maîtres que la nature et les musées. Nul professeur, si ce n'est celui du lycée de Nancy, dont il reçut l'enseignement négligeable que l'Université dispensait alors et que, je crois, elle dispense encore à ses ouailles. Nous savons pourtant qu'en 1898 il dessina des arbres avec Henri Mouren, élève d'Harpignies, qu'en



P.-E. COLIN. — LE BERGER.

Gravure sur bois.

1899, il passa trois mois chez Jules Lefebvre et qu'il fréquenta, en 1904, l'atelier de Carrière. Ce furent là des essais de perfectionnement plutôt qu'une éducation véritable. Il regrette un peu, aujourd'hui, de n'être point entré à l'École : elle lui eût épargné bien des recherches, bien des tâtonnements, bien des gaucheries ! Pourtant, à découvrir derechef l'Amérique, le temps n'est pas absolument perdu. On ne risque pas, d'abord, de perdre son originalité native sous la férule d'un maître autoritaire ; ensuite, ce que l'on a appris par soi-même, à force de volonté, on le sait mieux, et d'une façon plus profonde. Pascal, en retrouvant les premières propositions d'Euclide, devait ouvrir sur la géométrie une fenêtre plus large que l'écolier qui les apprend par un effort de sa mémoire.

M. P.-E. Colin ne resta cependant pas sans aide dans son éducation esthétique : son père le comprit et le soutint. Quand, enfant, il l'accompagnait dans ses tournées, — M. Colin était agent des tabacs, — il rencontrait chez lui approbation et sages conseils. « Lorsqu'au hasard des routes, des chemins, des fermes, je m'essayais à rendre tout ce que je voyais, les animaux, les arbres, l'eau, les gens, mon père, qui était la bonté même, ne cessait de m'encourager[1]. » Ce père agissait avec son fils comme Millet avec le sien.

Aussi, l'artiste se développait-il chez l'enfant. Pour voir des gravures, qu'il aimait déjà instinctivement, il faisait un grand détour en se rendant au lycée, afin de passer devant la boutique du libraire Grosjean-Maupin, pleine d'estampes. Il s'attardait surtout quand les gravures en montre étaient de Dürer ou de Callot.

Mais, si le père comprenait les dispositions artistiques de son fils, il lui souhaitait une profession stable. Celui-ci crut concilier ses aspirations et le respect des volontés paternelles, en se faisant professeur de dessin. Il entra, avec cette intention, à l'École des arts décoratifs de Paris. Mais une myopie fâcheuse l'éloigna vite des ateliers. Que faire ? On conseilla au jeune homme la médecine. Il se résigna. Il lui fallut vivre à la ville, lui qui possédait une âme agreste ! Il vécut donc à la ville, corrigeant l'âpreté des études scientifiques par la douceur des longues séances dans les musées, se livrant, dans l'intervalle des cours, à sa passion pour le dessin et couvrant de notations de toutes sortes les calepins d'ordonnances

1. D Rabner-Labiche, *le Docteur P.-E. Colin, graveur*. *Esculape*, n° d'août 1911.

ou les feuilles d'hôpital. Cependant, sa vocation se formulait confusément en lui. Il se rappelait sans cesse Albert Dürer et Callot. Être graveur! Il essaya un cuivre ; il essaya une lithographie. Le premier fut dénommé *le Récit* et n'était qu'une méchante illustration ; la seconde fut appelée *le Feu* et n'était pas de qualité bien supérieure [1]. Le jeune homme s'en rendit compte : « Essayons, se dit-il, de la gravure sur bois ! »

Mais il ignorait tout de la technique : il ne savait ni de quel bois ni de quels outils on se servait. Un marchand de bois pour la gravure, dont il trouva la boutique sur son chemin, rue Git-le-Cœur, lui vendit un rectangle de buis et l'adressa à son confrère le quincaillier pour l'acquisition des outils. Le quincaillier lui remit une grosse échoppe : « Voilà, lui assura-t-il, tout ce qu'il faut pour graver comme Monsieur Baude. » L'atelier de *Monsieur* Baude exécutait des reproductions de tableaux si merveilleuses qu'on les prenait tout d'abord pour des gravures sur acier. Elles faisaient l'admiration de beaucoup de quincailliers.

— Bon, pensa le débutant, j'achète la gloire pour quatre francs ! Ce n'est pas cher.

Rentré chez lui il dessine fièvreusement une tête de femme respirant une fleur, il la reporte sur le bois, saisit son outil... La pointe glisse, laissant à peine une éraillure ; il se dresse alors et, debout, pèse de tout son poids sur l'échoppe. L'outil enfin pénètre, arrache des morceaux, l'artiste est en nage.

— Oh ! fait-il en s'épongeant, je vois que pour graver sur bois il faut au préalable se faire des muscles !

Puis, las, — on le serait à moins, — il jette son échoppe, qui ne mordait pas faute d'avoir été affûtée, et prend son couteau de poche. Il en aiguise la serpette, entaille le bois avec une facilité qui l'enchante et arrête d'une ligne ferme le contour de sa composition.

La *Femme à la fleur* n'était pas encore un chef-d'œuvre. Pourtant M. Colin qui, comme tous les ignorants et les enthousiastes, avait « joué la difficulté », en faisait une gravure en couleurs par deux planches repérées. Mais déjà le bois lui paraissait le moyen d'expression le plus

1. Ces deux pièces, à l'état unique, figurent au Cabinet d'estampes modernes de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, ainsi que toutes les épreuves d'état, pour la plupart uniques, et les dessins ou croquis d'un grand nombre de gravures. Ce Cabinet possède, de M. Colin, un œuvre complet, et, au point de vue de la collection, un œuvre type.

adapté à son tempérament, et quand, cette même année 1893, à une séance du *Chat noir*, — il s'en souvient, on jouait *Héro et Léandre*, — il aperçut pour la première fois des bois en couleurs d'Henri Rivière, un

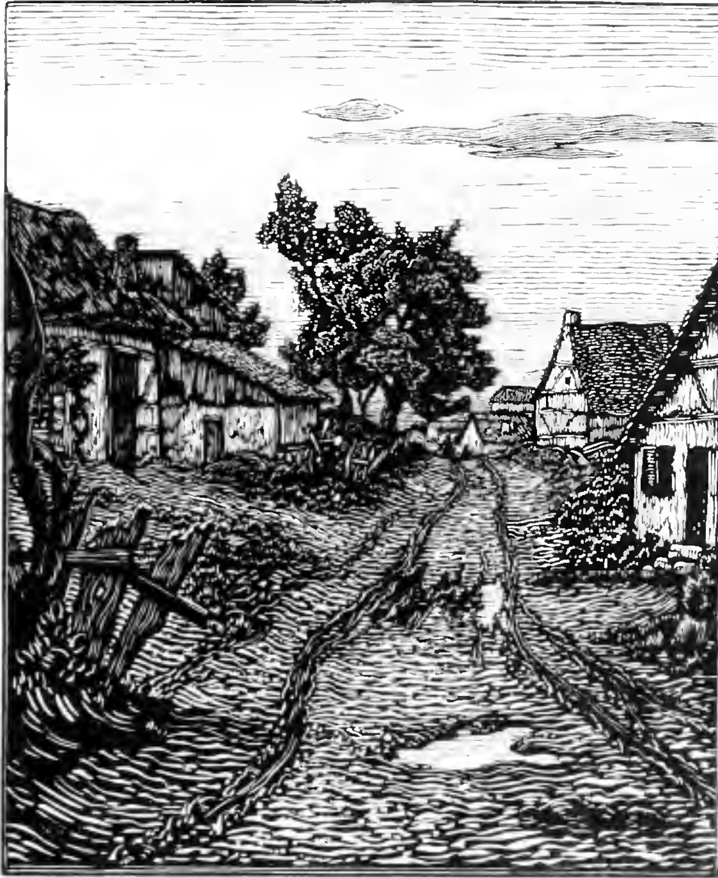


Illustration pour « Les Philippe » de Jules Renard.
Gravure sur bois.

des artistes les plus probes, les plus doués et les plus discrets qui aient fréquenté ce milieu célèbre et bruyant, sa résolution fut prise : lui aussi serait graveur sur bois ! C'était le même cri qu'avait poussé, vingt ans auparavant, dans l'atelier d'un petit horloger, son patron, un autre aspirant xylographe, qui devait devenir un virtuose : Frédéric Florian.

M. Colin poursuivait cependant ses études médicales. Il s'en délassait

par quelques gravures et beaucoup de dessins. Ces dessins étaient eux-mêmes des préparations de gravures et suivaient une progression méthodique : architectures, arbres, animaux, hommes. Ils passaient ainsi de la ligne géométrique à la ligne animée, de la masse inerte à la masse en mouvement. Mais tous étaient marqués à ce caractère que leurs ombres étaient hachurées et non frottées, destinées, dans la pensée de leur auteur, à être un jour exprimées en tailles de gravure sur bois.

Car il était évident que M. Colin voyait « en bois ». Il voyait « en bois » comme d'autres voient « en peinture » ou en « ronde-bosse », et à ce signe se reconnait le graveur. Ce critérium n'est pas négligeable. Tant d'artistes sont hésitants, n'ont une vocation déterminée pour aucun mode d'expression, qu'il est très intéressant de rencontrer un tempérament aussi nettement accusé. M. Colin est un graveur né, et le plus merveilleux est que le graveur sur bois ne ressemble pas du tout à l'aquafortiste, qu'il y a entre eux une cloison, élevée moins par la réflexion que par l'instinct, le graveur sentant que le bois convient à des sujets arrangés et médités, tandis que la pointe-sèche ou l'eau-forte s'accommodent infiniment mieux de la prise directe de la nature, et, comme disait Charles Blanc, « de la spontanéité et de la couleur... »

M. Colin fut donc, tout d'abord, « xylographe », — ce vieux terme s'adapte parfaitement à son œuvre. Dans cette année de début, 1893, après *la Femme à la fleur*, vinrent *les Rois mages*, *la Danse*, *Prière à la nuit*, où le dessinateur et le coloriste apparaissent, puis la série, déjà significative, des *Sept Péchés capitaux*. Dans ces figures, d'une sincérité et d'une vision de primitif, le praticien habile à scruter les physionomies et à en classer les éléments vient en aide à l'artiste qui observe les rapports des volumes et des plans. En 1894, nous trouvons l'illustration de quatorze histoires d'Edgar Poë, trois autres bois dans le même sentiment : *l'Ermite*, *le Spectre* et *le Fossoyeur*, puis des compositions inspirées de la mythologie : *la Mort d'Adonis ;* de la « Divine Comédie » : *la Lune*, *l'Aigle*, *Béatrice*, *les Anges ;* de la Bible : *l'Apocalypse*, *les Pleurants ;* de Flaubert : *l'Apparition de saint Antoine*, *Hamilcar Barca ;* deux autres compositions : *l'Aurore des ténèbres* et *Douleurs de Bruges;* enfin, trois bois de nature : *l'Automne*, *le Cheval* et *Étude de nu*. En même temps il se fait recevoir docteur en médecine. En 1895, il ne grave



qu'un *Hamlet*, mais il se marie et s'installe à Lagny, où il va exercer, sans enthousiasme, pendant cinq ans. Les loisirs que lui laisse la clientèle, il les consacre à sa passion favorite ; mais ce n'est plus la force de production des années d'étudiant. En 1896, il donne une *Fermière de Brie*, bois en couleurs, à deux planches découpées au canif en jeu de patience et péniblement tiré à l'eau à quatre épreuves, *la Dame des mers*, *le Chemineau*, *Arbres fruitiers* ; en 1897, *Au labour*, *le Couchant* ; en 1898, un *Faust chez les mères*, qu'il n'achève pas et détruit, mais dont il existe une épreuve, *le Charretier*, *le Chemineau* et *le Fou du Clocher*. Ces deux dernières pièces furent exposées au Salon de la Nationale, et Clément Bellenger les appréciait ainsi : « Du blanc enlevé sur du noir, simplement, un peu dans la manière du vieux maître suisse de Graëfe. C'est une gravure vraiment originale et bien personnelle[1]. »

Arrêtons-nous un instant. Aussi bien *le docteur* Colin, comme on l'appela longtemps, ne va-t-il plus rien produire jusqu'en 1901. Trois ans d'arrêt, trois ans de doutes et d'incertitudes, tiraillé entre la profession et ses gains devenus nécessaires à un père de famille, et l'aspiration puissante vers l'art, et vers quel art ? Le moins rémunérateur de tous, le moins compris : la gravure ; et, dans la gravure, le paria des procédés : le bois !

A ce moment, pourtant, M. Colin a déjà donné des gages de ses dispositions, de son tempérament et de son énergie. Il a eu, quand d'autres travaux ne l'ont pas entravé, cette abondance qui est la preuve de l'amour que l'on porte à un art ; il a progressé, il est devenu plus habile, sans rien perdre de sa sincérité. Il grave toujours avec la serpette de son vieux couteau, au manche d'os jauni comme une écorce de citron fané. Mais il n'a encore montré qu'une face de sa nature : son imagination, son aptitude à évoquer les images que renferment les textes. Il compose des scènes, il les éclaire d'une lumière originale et bien personnelle, car il est un grand coloriste, car il ne cessera jamais de chercher la couleur, soit par le pigment coloré, soit par les grains, soit par les mouvements des noirs, réservés à profusion sur ses bois, au mépris des principes connus, enseignés, acceptés. Nous le voyons encore, dans cette première phase, épris de poésie et de métaphysique, aimant l'extraordinaire et le

1. *Un Graveur sur bois.* — *L'Estampe et l'Affiche*, 2e année, p. 106.

surnaturel, lui qui est, au fond, un *naturiste* et un simple. Mais il faut retenir cette complexité des débuts, car rien n'assure qu'elle ne reparaitra pas quelque jour. Et pourquoi ne reparaitrait-elle pas ? L'artiste n'y a pas si mal réussi.

En 1901, *le docteur* renonce à sa profession et liquide sa situation de médecin. Il abandonne définitivement la lancette pour le couteau. Sa femme, admirable de dévouement, accepte avec courage cet inquiétant changement de position. Cette année-là, d'ailleurs, il grave peu : un portrait sur zinc en *relief*, — ce qui reste un procédé de gravure sur bois, — celui de son ami le peintre Émile Véry, et, sur bois debout, deux grandes planches, *la Péniche* et *la Cabane*. Ce sont trois œuvres où l'imagination a moins de part que l'observation : symptôme d'une évolution prochaine.

Maintenant qu'il est son maître, il va se livrer tout entier à sa passion. Il se met avec ardeur au travail dans sa petite maison de Lagny, qu'il quitte bientôt pour une autre maison, à peine plus grande, à Noisy-le-Sec, mais où il a un atelier indépendant. Malheureusement, il est déprimé, fatigué, malade. Sa neurasthénie ne lui laisse pas de forces. Cependant, cet égrotant cherche à oublier son mal dans un labeur acharné et joyeux.

Il a, en 1902, une exposition chez Sagot [1] et figure à l'importante exposition de la gravure sur bois à l'École des beaux-arts. Il décore de 31 libres gravures l'*Almanach du bibliophile* [2], dont le thème était : *les Travaux de la terre*. Tandis que M. Anatole France chante, aux pages liminaires, les sites de la Gironde et constate que là « où la Terre se fait le mieux aimer, peut-être, c'est dans les contrées où elle n'est pas belle » et que « dans les pays de culture, sa douceur, son aménité, sa bonté, si intelligibles qu'un enfant les comprend, lui viennent de ce qu'elle est recouverte de l'ouvrage des hommes et en prend une figure humaine », M. Colin, dans sa Lorraine aux plaines mélancoliques, dont il pénètre profondément le sentiment, comme son compatriote, le littérateur M. Em. Moselli, note les scènes rustiques qu'il reportera sur le bois d'une

1. Du 26 mai au 9 juin 1902. Catalogue illustré de 5 bois; préface par M. Gustave Geffroy.

2. Pelletan, éditeur. Cet *Almanach pour l'année 1902* parut en 1904, et une partie des bois avec les dessins fut exposée au Salon de la Nationale en 1903.

main vigoureuse, les nerfs tendus, la volonté en arrêt, malgré le mal.

Et ce n'est pas assez des cinq bois du *Catalogue*, des trente et un de l'*Almanach*, il en grave encore douze autres, dont l'Affiche, pour l'Exposition de la gravure sur bois ancienne et moderne, à l'École des beaux-arts.

Dans cet important ensemble de quarante-sept gravures nous ne trouvons plus que deux compositions d'imagination : *Aimez!* frontispice



Pêcheur a l'etiquet.
Illustration pour *la Terre et l'Homme*, d'Anatole France. — Gravure sur bois.

pour *la Faute de l'abbé Mouret; Hélène et Faust*, un grand bois des plus audacieux, où le groupement et l'attitude des personnages font penser à Delacroix, où le paysage et les architectures donnent une impression à l'Albert Dürer. Cette série de planches du début, le bois d'*Hélène et Faust* la clôt superbement. Cette grande page romantique et décorative marque une date dans son œuvre.

Quelles appréciations provoquent, jusqu'à présent, ces gravures? On les loue unanimement pour leur sentiment, pour la vigueur de leur dessin, pour l'originalité de leur facture; on les blâme, non moins unani-

mement, pour l'excès de leurs noirs et pour l'aspect de blanc sur noir qu'elles présentent. Un dessin à la craie, dit-on, sur un tableau d'écolier !

M. Colin a longtemps pris cette critique à cœur. Il s'est attaché à réformer sa vision et y est parvenu. Mais maintenant qu'il grave comme tout le monde, c'est-à-dire qu'il fait du noir sur du blanc, il lui semble qu'il n'avait pas tout à fait tort, naguère, quand il faisait l'opposé[1].

D'ailleurs, M. Colin trouverait sans peine des répondants. Nous avons vu tout à l'heure que Clément Bellenger le comparait au Suisse de Graëfe ; on découvrirait aisément dans les bois anciens un parti pris analogue. Tel le *Frontispice* de l'officine de Jean Othmar d'Augsbourg, nettement blanc sur noir (voir Hirth, *les Grands Illustrateurs*, t. II, p. 399), et, en ce qui concerne la pluralité des noirs, nombre de bois de Burgmair, de Dürer, ou *les Trois Soldats* de Hans Schaufflein. Et, de nos jours, Doré

1. « A l'apparition de mes gravures, en 1902, — m'écrivait-il récemment, — les graveurs ont répété : « Ça, c'est du blanc sur du noir et la gravure c'est du noir sur du blanc ». D'autres ont dit : « Le bois, ça doit se faire en fac-similé ». D'autres, enfin : « Dans une gravure il faut un seul noir ».

» Je riposte :

« — Il n'y a pas une gravure, il y en a deux : l'une sur métal, l'autre sur bois. Des quantités de facteurs interviennent pour les séparer. On appelle la gravure *en* bois : gravure en taille d'épargne ; dites : on l'appelait ! Maintenant on la fait d'une autre manière et comme on veut. Je ne veux pas, en art, être tenu par des aphorismes-lisières.

» Et je dis, pour être bref : « La gravure *sur* bois, c'est du blanc sur du noir. » Cela signifie : « J'ai, autant que vous, le droit d'énoncer un aphorisme », et je ne le fais qu'à mon corps défendant, car je déteste parler de mon art. Je veux, d'ailleurs, donner des arguments.

» Je pense qu'il faut faire ce que l'on sent. Or, j'ai senti une vive émotion le jour où, pour la première fois, j'ai vu imprimé un bois où j'avais fait un trou et quelques traits. Un monde nouveau venait à moi. Mon amour des soirs et des nuits trouvait là sa correspondance, une sœur des crépuscules, si je puis dire. Quand la nuit vient, les objets clairs restent seuls sur le fond sombre ; ils sont rares et cela donne au soir tout son côté d'émotion. Cela, et la fusion en un ton large et simple de tous les objets qui ont une valeur voisine.

» J'ai instinctivement imité cela dans mes bois, quand j'ai voulu rendre une scène émouvante. Je pense alors au soir et je tâche d'être simple comme lui. Il me faut pour cela des noirs, et non un seul noir ; je ne cherche pas à fixer l'attention sur un seul point, je cherche à procurer une émotion : le regard ne s'arrête pas, il se promène, il se perd et l'on rêve ! Les noirs nombreux et même égaux de volumes ne sont donc pas gênants ; ils donnent l'impression, non de complication comme cela peut arriver pour l'eau-forte, mais de simplicité, grâce à la manière uniforme dont l'encre est étalée à leur surface. Ces noirs nombreux, cette uniformité, vous annoncent immédiatement que l'on a affaire à un bois, et c'est chose bonne. — Disputons-nous à Rembrandt le droit de faire abonder les noirs dans sa gravure et dans sa peinture !

» Je veux dire encore qu'il est plus logique de laisser des noirs multiples dans un bois, puisqu'ils sont obtenus par l'abstention de tout travail, et signifient *simplicité*, que d'en mettre dans une eau-forte, où ils représentent beaucoup de travail, et signifient *complication*.

» Je ne dis pas qu'il faille me suivre dans ma voie et ce n'est qu'après avoir essayé toutes les formes de la gravure sur bois que je me permets de dire mon avis. A l'occasion, d'ailleurs, je n'hésite pas à faire du noir sur du blanc, soit pour l'illustration, soit pour l'anecdote, soit pour rendre une émotion d'un genre particulier. »



P. E. COTIN — LE CABARET LORRAIN (1909)

Pointe sèche

et ses graveurs n'ont-ils pas constamment multiplié leurs noirs dans les pages fantastiques du génial illustrateur ? On remarquera, évidemment, que M. Colin n'a pas gravé que des soirs et qu'il a, néanmoins, « crayonné sur l'ardoise ». Cela est certain : M. Colin a justifié, dans la mesure du possible, ce qu'il avait fait d'abord instinctivement. Mais s'il apparaît que cette formule instinctive n'était pas toujours critiquable : s'il apparaît, en outre, qu'elle avait des antécédents dans les primitifs du bois et qu'on la retrouve dans les *Contes fantastiques*, dans le *Rabelais* ou dans les *Contes* de Perrault, — quelle que soit la différence qui existe entre une exécution réfléchie et une exécution spontanée, — il faudra bien l'admettre, lui faire sa place dans la technique et remercier l'artiste d'avoir dit autre chose que ses devanciers, en une langue et en un style personnels. Ce « frisson nouveau » que l'on demande aux arts, M. Colin l'a donné pour le sien. Il est du petit, très petit nombre des artistes qui, sans préméditation, *en primitifs*, ont eu cette chance et cet honneur.

En 1903, M. Colin exécute la première planche qui puisse être réellement appelée en couleurs. C'est un *Coin de marché*, en quatre bois. La même année, il tente pour la première fois de substituer le burin à son vieux couteau, et fait une mauvaise planche : *les Deux Arracheurs de pommes de terre*, dont il ne subsiste qu'une épreuve. Il revient à son canif, pour une très belle composition en deux couleurs : *le Dimanche sur la péniche* ; il essaie à nouveau le burin, revient au canif, retourne au burin, bref, tâtonne, essayant constamment le burin qui lui donnera les finesses dont il a besoin, mais dont le maniement — qu'il veut apprendre seul, comme tout ce qu'il fait, — ne lui est pas familier. Aussi, ses bois importants, comme *le Passage du gué*, ou *Après le travail*, sont-ils coupés avec le vieil instrument auquel sa main est si bien habituée[1].

D'ailleurs, il est toujours malade. Successivement, il demande sa guérison au midi de la France et aux montagnes de la Suisse. « Ce pays ne m'a pas réussi, m'écrivait-il, il me faut une vie de bourgeois et peu de travail, hélas ! »

En 1904, il ne produit que trois bois : *les Meulettes*, *le Berger landais* et une tête de paysanne : par contre, il subit une opération chirurgicale, à la suite de laquelle il reprend avec fougue son canif et son burin. En 1905, il abat vingt-deux bois : une suite de onze compositions intitulée

Sur l'eau, deux autres grandes planches : *le Parc aux moutons* et *les Pêcheurs de truites à Lucerne*, plus quelques planches en couleurs.

En 1906, treize planches, dont *les Aspects*, de Jules Renard, en prévision de l'illustration des *Philippe*, l'*Homme battant sa faulx*, *le Soir à Einville-aux-Jards*, etc., bois pour la plupart exécutés non plus à la serpette, mais au canif « des anciens », dont Papillon, en descriptions et en figures, donne toutes les variétés. Ce canif se complète par le *bute-avant*.

En 1907, apparaît l'illustration des *Philippe*, de Jules Renard, puis cent un bois originaux, dont huit camaïeux, pour l'éditeur Pelletan. Cette même année, treize autres planches, parmi lesquelles ces deux nouveaux camaïeux : *Grand Marché aux pommes* et *les Débardeurs du port Saint-Nicolas*. En 1908, douze pièces : *Repos des paysans*, *les Hauts Peupliers*, *Souvenirs d'autrefois*, *le Pont Saint-Michel*, *Soleil sur le toit de bois*, *Frontispice pour Jeanne d'Arc!* plus des cuirs incisés et six pastels, qui figurent à la Nationale de cette année. En 1909, neuf bois et vingt-six compositions pour les *Poèmes du Souvenir* (Pelletan). En 1910, huit bois assez peu importants, à l'exception du portrait du Dr Rabier-Labiche et de la couverture d'*Esculape*; en 1911, l'illustration de : *les Travaux et les Jours*, d'Hésiode, et *la Terre et l'Homme*, d'Anatole France, cent huit bois, d'une poésie et d'une grandeur incomparables, qui faisaient dire à Pelletan, peu de jours avant sa fin : « Ce livre sera mon plus beau livre! » Ajoutons l'illustration, commencée l'année précédente, de *Germinal*, d'Émile Zola, cent trente camaïeux pour la Société des Cent bibliophiles, ouvrage aujourd'hui terminé.

Telle est la très abondante et très importante contribution de M. P.-E. Colin à la gravure sur bois. Devenu un très habile graveur, il a fait servir son habileté à rendre avec plus d'intensité et d'émotion la poésie des champs, des eaux, des bois frissonnants, des ciels peuplés de jolis nuages ; il a ajouté la douceur et la souplesse à la force. Il a de même, à l'égal des paysages, aimé les animaux domestiques et les rustres. Son paysan n'est ni celui de Balzac, ni celui de Zola, encore moins celui de La Bruyère ; c'est l'homme de la terre, uni à elle, soumis à la nature et en tirant ses joies élémentaires.

Ce n'est pas non plus le paysan de Millet, sur qui pèse le lourd

fardeau du travail, ni celui de Pissarro, qui se confond avec le sol, dont il semble pousser comme une plante d'une espèce particulière ; c'est un paysan bien à lui, qui, au marché, dans son sillon, parmi ses moutons ou ses bœufs, éprouve un contentement intime, un paysan qui sait jouer bruyamment quand il est jeune et rêver placidement quand il est vieux.

Là encore, dans cette interprétation de l'homme des plaines, Colin



MOULIN A VENT.
Illustration pour *la Terre et l'Homme*, d'Anatole France — Gravure sur bois.

est original ; son domaine n'est commun avec celui de personne. Il est bien seul dans sa maison.

II

Mais, nous le savons, il n'est pas seulement graveur sur bois ! S'il est supérieur en cette matière, il est loin d'être indifférent quand il grave sur métal. Or, il a beaucoup gravé sur zinc, sur cuivre, à l'eau-forte, au burin, à la pointe sèche, à l'aquatinte, en noir et en couleurs. Ici, toutefois, sa maîtrise ne s'est pas dégagée aussi vite. Il faut arriver à ses *Paysans lorrains à l'auberge* (1909), pour rencontrer la pièce type qui fait dire

que l'artiste est aussi habile à manier l'acide que le couteau. Ces *Paysans*, dignes des Lenain, groupés autour d'une table et causant politique, ont cette grandeur — je ne crains pas d'employer ce terme —



LA SAIGNÉE DU COCHON.
Illustration pour *les Philippe*, de Jules Renard. — Gravure sur bois

que les Romains attachaient au mot de citoyen, *civis*. Ils sont en bras de chemise, la lumière joue sur la toile grossière qui les vêt et rejaillit sur leurs rudes figures. Un vieux, noué comme un échalas, écoute, assis sur un escabeau, la conversation sans y prendre part. Cette eau-forte est un tableau parfait et une excellente gravure, excellente, non que la science du métier y soit impeccable, — on pourrait la pousser infiniment plus

loin, — mais parce qu'elle dit bien et juste ce qu'elle veut dire, parce qu'elle est une émotion d'art transposée toute vive sur le cuivre.

M. Colin n'a pas encore donné de pendant à cette grande œuvre, mais tout ce qu'il a fait depuis s'est ressenti de cet effort heureux. Ce sont toujours des paysages et des types de sa Lorraine (telles ces *Piocheuses*, que nous publions, si nerveusement écrites par le burin dans le cuivre)



LE TROUPEAU DISPERSÉ (1902).
Gravure sur bois.

des vues de Bretagne, des environs de Bourg-la-Reine, où depuis 1911 il a planté sa tente, et, tout différent de ce qu'il est dans ses bois, il lui arrive de ne presque plus mettre de noirs, de faire des planches blondes, souvent même tirées en bistre, pour augmenter encore leur blondeur et leur donner la couleur dont il ne cesse d'être épris.

Coloriste remarquable en blanc et noir, il veut l'être aussi par l'emploi des encres colorées. De là, ces bois en couleurs et ces camaïeux que nous avons signalés ; de là, ces grains, ces sauces, ces coloriages à la poupée ou par repérages, ces tirages en bistre, que nous rencontrons

dans ses eaux-fortes. Mais, même quand il grave en un seul ton, il lui faut des morsures variées qui modèlent le sujet. Souvent une planche, complète en premier état, est recouverte d'un grain d'aquatinte, pour lui donner le clair-obscur que rêve l'artiste. Il voit ainsi : c'est le souvenir des beaux soirs qui descend sur lui. Néanmoins, il semble aller vers une facture plus simple, mieux en rapport avec les simples sujets qu'il affectionne [1].

La suite des *Bûcherons* qu'il exposa au dernier Salon de la Nationale comprend des eaux-fortes pures, sans « cuisine » d'aucune sorte, qui prouvent que M. Colin est entré dans la voie de la grande gravure, avec une tendance manifeste au style.

Et voilà le bilan d'un homme jeune encore, — il est né à Lunéville, le 14 août 1867, — passionné pour son art, ardent au travail, excellemment doué, qui rêve actuellement, comme tous les graveurs, de faire de la peinture, où il réussira sans doute, s'il retrouve le charme et l'enveloppe de ses pastels, qui sont exquis.

CLÉMENT-JANIN

1. Il convient de citer, parmi ses gravures sur métal, burin ou eaux-fortes : *le Suler à Loctudy, la Chapelle de sainte Anne à Albechaux, Rue de Raville, le Moulin de Harskirchen, le Verger, la Ferme de Wollveyer, Rue à Quimper*, la grande planche des *Charbonniers, Inondation en Lorraine, le Hêtre, le Mamelon, Joigny, l'Hiver à Noisy, la Baraque, Arbre à Romainville, Port-Royal-des-Champs, le Vallon*, toutes pièces où la nature seule a influencé l'artiste, par son pittoresque, sa douceur ou son drame.



ILLUSTRATION POUR « LES PHILIPPE », DE JULES RENARD.
Gravure sur bois.



Francisco Bayeu. — Le Marchand d'orgeat.
Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara. — Palais de l'Escurial

LA TAPISSERIE EN ESPAGNE[1]

II

A peine monté sur le trône d'Espagne, Charles III, qui avait eu l'occasion de voir Raphaël Mengs à Naples, fit venir à Madrid le peintre bohémien, qui devint immédiatement dans les Castilles, par la volonté du souverain, une sorte de ministre des Beaux-Arts. Par lettre officielle, du 31 décembre 1762, datée du Buen Retiro, il fut chargé de la direction supérieure de la fabrique de Santa Barbara et du choix des peintres qui lui sembleraient le mieux préparés à travailler pour elle. En conséquence, il se hâta d'y appeler comme dessinateurs de cartons Antonio Gonzalez Velazquez, Salvador Maella, Andres

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXII, p. 113.

de la Calleja, Francisco Bayeu, Mariano Nani qui y imita Martin de Vos et François Snyders, Guillermo Anglois, Andres Gines de Aguirre, Antonio Barbaza, José de Salas, etc. Par arrêté du 8 juillet 1776, y entrèrent à leur tour Manuel Napoli, José del Castillo, Ramon Bayeu et Francisco Goya, qui avaient sollicité cet emploi; les deux derniers l'avaient obtenu grâce à l'entremise de leur frère et beau-frère Francisco Bayeu.

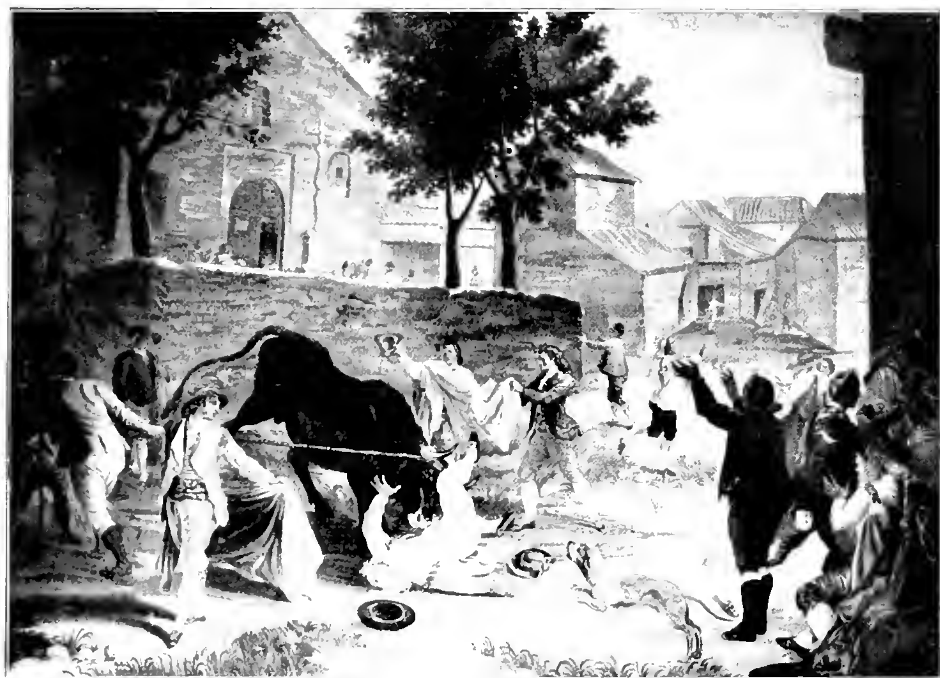
Les livres de comptes de la manufacture nous apprennent que de juillet 1776 à avril 1780 :

José del Castillo peignit seize cartons au prix de. .	55.000	reales.
Antonio Gonzalez Velazquez, vingt-trois, dont treize payés.	6.381	—
Mariano Nani, quatorze, au prix de.	42.700	—
Andres Gines de Aguirre, onze, au prix de. . . .	35.400	—
Ramon Bayeu, vingt, au prix de.	75.500	—
Antonio Barbaza, six, au prix de.	24.500	—
José de Salas, un au prix de	4.500	—
Francisco Goya, trente, au prix de	114.400	—
Ce qui, pour cent vingt et un cartons, donne . . .	357.981	reales.

Mais ces cartons n'avaient tous ni les mêmes dimensions, ni la même importance, ce qui explique les différences de prix de chacun d'eux. La plupart des sujets sont empruntés à la vie populaire et rompent avec la routine suivie jusqu'alors. Ils n'ont pas davantage de rapport avec les modèles traduits chez nous aux Gobelins ou à Beauvais, empruntés pour la plupart aux bergers et aux bergères de Boucher, aux Russiens de X. Leprince, qui ne sont que les personnages du théâtre de la foire travestis en moujiks. C'est à Francisco Bayeu que revient le mérite de cette innovation, et non point à Goya, comme on le croit généralement. Les nouveaux modèles de Santa Barbara figurent d'ordinaire, depuis lors, des divertissements champêtres, des jeux, des danses, des épisodes du cirque.

Inutile d'énumérer les divers cartons dont il vient d'être question; cela nous mènerait trop loin. Arrêtons-nous seulement à quelques-uns d'entre eux, dus à Francisco Bayeu, à son beau-frère Goya et à José del Castillo. Il n'est que juste de parler d'abord de ceux de Francisco Bayeu,

l'inventeur du genre, pleins de vie, de brio, d'esprit, véritablement exquis. Signalons les principaux : *le Marchand d'orgeat, le Déjeuner dans une auberge, le Bal champêtre, la Promenade de las Delicias, la Vaquilla, le Jardinier, l'Oncle riche, le Jeu de boules, les Jeunes Taureaux, la Promenade dans l'île d'Aranjuez, le Jeu de bochas, la Nuit de la Nativité*, les *Valenciens déchargeant des oranges, le Goûter à la campagne, le Jeu de*



FRANCISCO BAYEU. — « LOS NOVILLOS » (LES JEUNES TAUREAUX).
Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara — Palais de l'Escurial

artes, le Canal du Manzanarès, les Chiens en laisse et *le Chasseur* (ces deux derniers, jusqu'à nos jours, ont été attribués à Goya).

Trois de ces compositions, nous l'avons déjà dit[1], sont aujourd'hui au Musée du Prado. La première est la *Vue du canal du Manzanarès*, traversé par un pont de bois sur lequel passe un attelage de bœufs, tandis que, sur ses bords, des Madrilènes dansent au son de la guitare. Des deux autres, qui se font pendant, l'une est la *Vue de la promenade de*

1. Voir la *Revue*, sept. 1907, t. XXII, p. 193.

las Delicias à Madrid, avec ses deux allées d'arbres parallèles, ses groupes de promeneurs circulant et bavardant, ou assis sur l'herbe; l'autre, *la Merienda* ou *le Goûter à la campagne*, c'est dans un jardin proche du Manzanarès, de prestes majos, de sémillantes majas, étendus à terre autour d'une nappe sur laquelle est mis le couvert que servent quatre domestiques.

Dans ces cartons, Goya, nouveau venu, eut pour sa part ceux qui devaient être reproduits sur les tentures destinées à la salle à manger et aux chambres à coucher de l'appartement du Prince des Asturies. A peine installé dans sa charge de fournisseur de la fabrique, le 30 octobre 1776, il achève son premier carton, qui lui fut payé 7.000 reales, par ordre royal, le 31 décembre de la même année, et qui est resté célèbre sous le titre de *la Collation sur les bords du Manzanarès*. C'était débuter par un coup de maître dans ce genre d'ouvrages. Le 3 mars suivant, il livre le pendant, *le Bal* sur les rives du cours d'eau madrilène, qui lui vaut 8.000 reales, le 12 août, *la Dispute a la nouvelle auberge*, la *Promenade en Andalousie*, *le Buveur d'eau*, *le Parasol*, pour lesquels il reçoit 17.000 reales; avant la fin de l'année, il donne encore quatre cartons : *le Cerf-volant*, *le Jeu de cartes*, les *Enfants gonflant une vessie* et des *Gamins cueillant des fruits*, qui lui valurent, le 26 mars 1778, un paiement de 15.000 reales. Il fournit ensuite à la manufacture : l'*Aveugle jouant de la guitare*, qu'il dut retoucher, les tapissiers trouvant certains détails de la peinture trop difficiles à mettre sur le métier. Il composa ensuite *la Foire de Madrid*, *le Marchand de vaisselle*, *le Militaire et la jeune femme*, *le Marchand d'aceroleras*, les *Enfants jouant aux soldats*, *les Petits Charretiers*, soit sept cartons terminés en 1778 et payés ensemble, en février 1779, 30.000 reales. Cette même année, il peint *la Partie de Paume* et *l'Escarpolette* pour 20.000 reales, puis les dix compositions suivantes, destinées à l'appartement du Prince au palais du Pardo : *les Laveuses*, la *Course de Novillos*, *le Chien* et *la Fontaine*, dont les cartons, comme d'ailleurs les tapisseries, sont aujourd'hui perdus; *les Gardes du tabac*, *l'Enfant à l'arbre*, *l'Enfant à l'oiseau*, *les Bûcherons*, *le Chanteur*, *le Rendez-vous*, *le Médecin* : pour le tout il avait reçu, en mai 1780, 22.000 reales. Ces sommes réunies peuvent, vu l'époque, être considérées comme des plus rémunératrices, surtout pour un artiste aussi jeune que l'était encore Goya, qui se trouvait ainsi mis sur le même pied que les peintres officiels, titrés et en renom.

Nous devons citer encore, de José del Castillo, peintre d'une facilité déplorable, des vues, ou plutôt des interprétations plus ou moins libres des *Jardins du Buen Retiro;* enfin, d'Antonio Gines de Aguirre, des *Départs* et des *Retours de chasse.*

De 1776 à 1800, cent vingt tapisseries furent tissées à Santa Barbara;



FRANCISCO BAYEU. — DÉJEUNER DANS UNE AUBERGE.

Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara. — Palais de l'Escurial.

dans ce nombre sont comprises les douze premières de Goya : *la Collation sur les bords du Manzanarès, les Buveurs d'eau, le Parasol, le Jeu de cartes, l'Aveugle jouant de la guitare, la Foire de Madrid,* au Pardo, et, *le Bal, la Dispute à la nouvelle auberge, la Promenade en Andalousie, le Cerf-volant,* les *Enfants gonflant une vessie* et les *Gamins cueillant des fruits,* à l'Escurial; un second exemplaire de cette dernière fut acquis par Darcel pour le musée des Gobelins.

En 1786, Cornelis van der Goten mourut sans laisser de descendants.

Bien qu'il eût été stipulé dans le traité signé en 1774 que, dans ce cas, la fabrique devait revenir à des tapissiers espagnols, la manufacture passa dans les mains de son neveu Livinio Stuick, qu'il avait fait venir d'Anvers en lui donnant l'espoir de sa survivance. Celui-ci ignorait pour ainsi dire complètement le métier de tapissier. Son oncle, après l'avoir très superficiellement initié à la gestion et à l'administration de la fabrique, le proposa à l'agrément de l'État en se portant garant de sa capacité. Mais il mourut avant qu'une décision eût été prise; les tapissiers de Santa Barbara protestèrent contre la candidature étrangère. Ils eurent beau alléguer que le Flamand, nouveau venu à Madrid, ignorait l'art du tissage qu'eux pratiquaient depuis de longues années, faire remarquer, soutenus en cela par R. Mengs, Corrado, Fr. Bayeu, Maella, que, si les dernières productions de la manufacture laissaient à désirer, la cause en était dans l'incapacité du directeur décédé, qu'il serait juste de mettre à cette place un Espagnol, enfin, qu'il serait urgent de nommer un dessinateur en titre pour leur éviter d'avoir à reproduire les déplorables dessins que consentait à signer José del Castillo. De ces doléances aucune ne fut prise en considération et Livinio Stuick succéda à son oncle.

L'observation relative à la mauvaise qualité des productions de la manufacture n'était pourtant pas dépourvue de fondement : les tapisseries tissées à cette époque à Santa Barbara, qui se trouvent encore presque au complet, dans les résidences royales du Pardo, d'Aranjuez, de l'Escurial, au palais royal de Madrid, manquent d'harmonie et de finesse ; elles sont le plus souvent de colorations crues et violentes, et n'ont ni la richesse, ni la variété, ni le charme de celles des Gobelins et de Beauvais. On ne retrouve guère, dans leurs personnages, les tonalités de celles d'Oudry, de Boucher et de leurs élèves et collaborateurs ; pas davantage la finesse de leurs fonds, avec les feuillages si bien appropriés aux terrains et aux ciels, ni ces accessoires variés, qui sont toujours d'une si grande importance dans les tentures françaises.

La fabrique de Santa Barbara aurait été vite encombrée de tableaux, de cartons et de modèles, si, de temps à autre, on n'avait eu le soin d'en distribuer de droite et de gauche. En 1779, trente et une peintures, vingt-deux sujets religieux et neuf compositions profanes avaient été, par ordre royal, mises à la disposition de l'archevêque de Tolède, le

cardinal Lorenzano, pour décorer différentes parties du cloître de la cathédrale et diverses pièces de la Casa de Misericordia de la vieille capitale castillane. Il s'agit surtout, en la circonstance, des tentures en imitation de D. Teniers et de Wouwerman, ainsi que des reproductions de compositions d'Amiconi, de Procaccini, de Houasse, de Van Loo et autres.



José del Castillo. — Le Jardin du Retiro.
Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara. — Palais de l'Escurial.

Il est probable que *la Fuite en Égypte* de Luca Giordano, *le Songe de Joseph* et *l'Annonciation*, — ces deux tableaux étaient-ils aussi de *Fa Presto?* — que Pons, dans son « Viage de España », dit avoir vu dans une pièce précédant la sacristie de la cathédrale de Tolède et provenir de la fabrique de tapis de Madrid, étaient au nombre des tableaux dont il vient d'être question.

De 1776 à 1779, comme nous l'avons vu, Goya avait livré trente car-

tons à Santa Barbara. Les sept années suivantes, il interrompit ses travaux en ce genre et ne les reprit qu'en 1786, alors qu'il venait d'être nommé peintre du roi.

Cette même année, Goya peint *la Bouquetière*, *les Batteurs de blé*, *les Vendanges* et le *Maçon blessé* ; l'année suivante : *les Pauvres*, *la Neige*, *la Noce*, les *Femmes à la fontaine* ; en 1788 : *le Jeu des nains*, *la Balançoire*, *les Échasses* ; puis il reste de nouveau trois ans sans rien donner à la fabrique ; enfin, en 1791, il lui fournit les cartons du *Mannequin*, des *Enfants grimpant à un arbre*, du *Jeu de la poule aveugle* et de *l'Enfant à l'agneau*. Ces quinze sujets, exécutés dans un intervalle de cinq années, furent payés à l'artiste à raison de 15.000 reales par an, soit une somme totale de 75.000 reales.

Les tapisseries reproduisant ces peintures, tissées en 1788, 1789, 1792, 1793 et 1802, *la Bouquetière*, *les Batteurs de blé*, *les Vendanges*, *le Jeu des nains*, *la Balançoire*, les *Enfants grimpant à un arbre*, *l'Enfant à l'agneau*, décorent les appartements du palais de l'Escurial ; le *Maçon blessé*, *les Pauvres*, *la Neige*, *la Noce*, les *Femmes à la fontaine*, *le Mannequin*, *le Jeu de la poule aveugle*, ceux de celui du Pardo.

Pendant près de trois quarts de siècle, les cartons de Goya demeurèrent roulés dans un grenier du palais royal, où ils avaient été déposés par l'administration de la fabrique de Santa Barbara, désireuse sans doute de s'en débarrasser, sous la désignation de « vingt-deux rouleaux de modèles de tapisseries », sans plus ; en réalité il y avait trente et un rouleaux. Don G. Cruzada Villaamil, président de la commission des inventaires des richesses des palais nationaux, les ayant découverts en 1869, les fit alors nettoyer et restaurer avec le plus grand soin. Il les mit ensuite à la disposition de la junte du musée des tapis de l'Escurial, dont il était secrétaire : celle-ci décida qu'ils seraient déposés dans la grande galerie nationale du Prado, ce qui fut fait.

Des quarante-cinq compositions exécutées par Goya, trente-huit seulement figurent au Prado : *les Petits Charretiers*, *le Chien*, les *Femmes à la fontaine*, *le Chanteur*, *le Médecin* ont été perdues, égarées, détruites ou, disons le mot, volées ; la septième, *l'Enfant a l'agneau*, restée, on ne sait comment, la propriété de la famille Stuick, fait aujourd'hui partie d'une collection américaine. Les dimensions de ces divers cartons varient de

1 mètre et demi à 3 mètres de hauteur, sur 1 mètre et demi à 4 mètres de largeur : les cartons de Goya coûtèrent au trésor royal 194.000 reales, leur tissage 623.956 reales ; total pour les cartons et tapis, 817.956 reales.

Le 30 avril 1799, Livinio Stuick demanda à l'État, en faveur d'un sien neveu, Juan-Bautista Stuick, l'autorisation de fabriquer des tapis de genre persan ; sa requête étant restée sans réponse, il revint à la charge le 16 janvier 1800, ajoutant que, s'il sollicitait ce privilège, c'était surtout pour procurer du travail aux tisseurs placés sous ses ordres. Nous avons tout lieu de croire que cette fois sa demande fut accueillie.



Francisco Goya. — Enfant monté sur un mouton.
Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara. — Palais de l'Escurial.

De 1800 à 1808, la manufacture de Santa Barbara produisit peu ; elle remit néanmoins de temps à autre sur le métier des tapisseries déjà tissées d'après des cartons de Francisco Bayeu et de Goya : *le Parasol*, *le Cerf-volant*, les *Enfants cueillant des fruits*, l'*Aveugle jouant de la guitare*, *la Foire de Madrid*, *le Marchand de vaisselle*, *la Partie de paume*, *les Laveuses*, *les Gardes du tabac*, *l'Enfant a l'arbre*, *les Bûcherons*, *le Médecin*, *les Pauvres*, *les Porteurs d'eau*, la *Dispute dans la nouvelle auberge*, les *Enfants grimpant a l'arbre*, *le Jeu de la poule aveugle*, les *Enfants gonflant une vessie* et *la Course de Novillos*,

ces deux dernières à deux reprises différentes. Elle reproduisit aussi de grandeur de l'original, c'est-à-dire mesurant $0^{m}77$ de hauteur sur $0^{m}58$ de largeur, un portrait peint par le maître, conservé au Musée du Prado, du célèbre acteur *Isidoro Maiquez*, le Talma espagnol, vêtu d'une redingote grise à haut col boutonné, laissant apercevoir une large cravate blanche et se détachant sur un fond sombre.



Francisco Goya. — Les Vendanges.
Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara — Madrid, Musée du Prado

L'occupation de l'Espagne par les troupes françaises en 1808 arrêta nécessairement les travaux de la manufacture de Santa Barbara dont les métiers furent détruits et qui fut même transformée en caserne. La fabrique ne rouvrit ses ateliers qu'en 1819, au retour des Bourbons; mais ne produisit plus guère de travaux importants et se confina presque exclusivement dans la confection de tapis turcs ou persans, de haute et basse lisse, d'un intérêt fort secondaire. Les troubles qui suivirent la mort de Ferdinand VII furent des plus préjudiciables à Santa Barbara; elle ne fut plus, pour ainsi dire, qu'un simple atelier de réparations pour les tentures de la Couronne et pour celles que des particuliers voulurent bien lui confier. Disons cependant que, par exception, en 1832, on tissa un exemplaire du *Bal sur les bords du Manzanarès* et un second

de *la Noce*, pour être offerts par la reine Isabelle au roi Léopold I[er] de Belgique. Un arrangement survint un peu plus tard entre la manufacture et l'État, par lequel celui-ci concédait la libre jouissance du local de la fabrique et de ses métiers aux tapissiers qui y étaient employés, avec l'obligation, acceptée par eux, de livrer au gouvernement un certain nombre de tapis payés d'après un tarif fixé à l'avance [1].

La vénérable fabrique de Santa Barbara n'existe plus aujourd'hui; elle a été démolie, il y a un certain nombre d'années, pour faire place à de larges rues bordées de hautes maisons, transformant absolument l'aspect du quartier. Elle a émigré à cette époque sur les hauteurs qui dominent la gare du chemin de fer de Mediodia, au delà de la basilique d'Atocha, non loin du grand et somptueux bâtiment qui réunit les ministères de l'Intérieur, de l'Instruction publique, de l'Agriculture, de l'Industrie et du Commerce.



FRANCISCO GOYA. — ENFANTS GRIMPANT A L'ARBRE.
Tapisserie de la fabrique de Santa Barbara. — Madrid, Musée du Prado.

Comme la plupart des édifices construits par le gouvernement espagnol depuis plus d'un siècle, la nouvelle fabrique de tapisserie, des plus simples et même des plus primitives, consistant en un long bâtiment bas, à un seul étage surélevé du sol, auquel on accède par un perron de quelques

1. Voir D. G. Cruzada-Villaamil, *los Tapices de Goya*. Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1870; ouvrage auquel nous avons fait de nombreux emprunts.

marches, au milieu d'une cour enclose de murs, a quelque chose de provisoire et de déjà délabré. Ses magasins, ses salles de teinturerie, de tissage, de dévidage, d'échantillonnage, ses salons d'exposition paraissent inachevés.

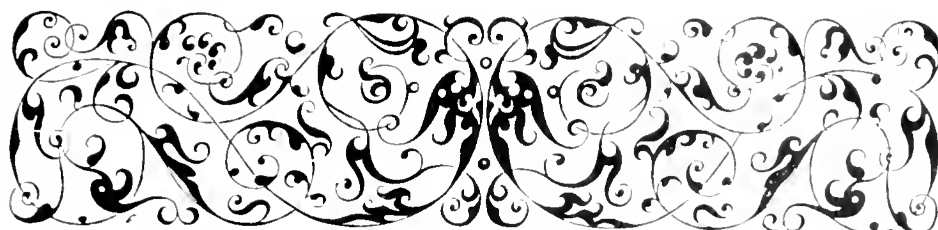
Dans les salles des modèles et des tentures se trouvent quelques scènes à la Teniers, divers cartons recopiés d'après ceux de Goya, aujourd'hui au Musée du Prado; un portrait de *Jacob van der Goten*, tissé d'après une effigie peinte du vieux tapissier; une copie sur toile de *l'Acteur* de Velazquez, mise sur le métier il y a quelques années avec un certain succès; une suite de sujets, du style de la fin du XVIIIe siècle, dessinés par Francisco Mendrigo: des sujets religieux et profanes, ou même purement décoratifs, d'Amerigo, actuellement le principal fournisseur de la manufacture.

Il convient encore de ne pas oublier des tentures peintes et aussi de grands tapis historiés et blasonnés, spéciaux à l'Espagne et destinés à recouvrir les balcons des fenêtres et miradores les jours des cérémonies officielles, particulièrement lors des processions de la Semaine sainte et de la Fête-Dieu.

En somme, malgré le goût dont les Castillans témoignèrent depuis le moyen âge pour les tentures de luxe, la tapisserie n'est devenue chez eux un art national qu'à l'avènement de Philippe V; encore leurs cartons étaient-ils, à cette époque, soumis à l'influence française; ce n'est que sous Charles III que les ouvrages inspirés par les Bayeu et leur beau-frère Fr. Goya prirent une physionomie véritablement espagnole.

Paul LAFOND





UN TABLEAU RETROUVÉ

LA "DANAÉ" D'HENRI GOLTZIUS

Henri Goltzius doit toute sa célébrité à son génie de graveur. Élève de Coornhert, à vingt-cinq ans il était le maître qui passe encore aujourd'hui pour l'un des grands praticiens de la gravure.

S'il n'attendit pas, heureusement, son voyage d'Italie pour produire ses œuvres de burin les plus remarquables, c'est à ce voyage, entrepris pour rétablir une santé ruinée, c'est à l'admiration pour Raphaël, le Corrège et les Vénitiens, née de ses pérégrinations à travers la péninsule, qu'il dut de devenir peintre. Rentré à Harlem, Goltzius grava de moins en moins, consacrant ses dernières années à des œuvres de peinture.

Carel van Mander, l'auteur du *Livre des Peintres flamands, hollandais, allemands,* paru en 1604, a raconté la vie de Goltzius, son ami, jusqu'à sa quarante-sixième année, en donnant, parmi quelques anecdotes amusantes, les renseignements biographiques les plus exacts que l'on possède sur le peintre-graveur de Harlem. Nous lui sommes particulièrement redevables d'avoir pu identifier le tableau que nous reproduisons. Van Mander dit en effet dans son livre, en mentionnant les meilleures peintures de Goltzius :

« Il a peint, en 1603, une toile de *Danaé,* figure de grandeur natu-

relle, très bien posée, et dont les chairs ont un excellent relief. Il a introduit dans cette composition une vieille à la face enluminée, un rusé Mercure et d'aimables enfants ailés apportant une bourse pleine. Cette composition irréprochable est à Leyde, dans le cabinet d'un grand amateur, Barthélemy Ferreris[1]. »

A la mort de cet amateur la *Danaé* dut passer en plusieurs mains avant d'arriver au cabinet Tonneman, à la vente duquel, en 1754, elle atteignit 630 francs.

Le grand collectionneur Gerret Braamcamp en fut-il le possesseur direct ? On ne sait, mais toujours est-il qu'à sa vente, en 1771, l'œuvre de Goltzius était acquise avec plusieurs autres par l'amateur Van der Düssen, qui la payait 410 florins. Revendue trois ans plus tard avec le cabinet de ce dernier, elle disparait depuis 1774 des annales des grandes collections. Nul catalogue de cabinet connu ne la mentionne. M. H. Hymans, en publiant le *Livre des Peintres*, constatait, en 1884, qu'on ignorait la destinée de cette œuvre depuis la vente Van der Dussen : « Personne, ajoutait-il, n'a pu nous dire où elle se trouve aujourd'hui[2]. »

On pouvait donc la croire définitivement perdue. Il n'en était pas ainsi : la *Danaé*, venue en France, se cachait dans les collections Talleyrand.

Dans la deuxième vente de la succession Talleyrand-Valençay-Sagan, lorsque furent dispersés, à la Galerie Georges Petit, le 2 décembre 1899, les œuvres d'art provenant des châteaux de Valençay et de Sagan, une grande composition, attribuée à Henri Goltzius, signée et datée, de mesures identiques à la nôtre[3] et intitulée : le *Sommeil de Danaé*, fut mise en vente. Son apparition à Paris ne fut point sensationnelle ; comme cela arrive, personne ne fit remarquer, semble-t-il, l'intérêt qu'elle présentait. Acquise à peu de frais, elle disparut à nouveau.

Le hasard d'un achat fait récemment à un antiquaire de province par un amateur parisien, M. le vicomte Chabert, nous a permis de voir l'œuvre de Goltzius. Celle-ci, un peu fatiguée, déparée même par quelques repeints qui disparaitront aisément, semble bien être l'œuvre

1. Le *Livre des Peintres*, traduction H. Hymans, Paris, 1884-1885, t. II, p. 196.
2. *Loc. cit.*, p. 196.
3. Le tableau, sur toile, mesure : L. 2 mètres ; H. 1 m. 78.



admirée par Carel van Mander. La reproduction que nous donnons permet l'identification avec le texte du vénérable biographe, comme elle la permet pleinement avec la notice détaillée du catalogue Braamcamp[1].

Les œuvres que peignit Goltzius sont peu nombreuses, peu connues et surtout rares dans les grandes collections publiques[2]. A la date de 1603, le maître, âgé de 45 ans, maniait les pinceaux depuis une dizaine d'années. Il n'avait pas encore l'habileté à laquelle il parviendra dix années plus tard dans les figures imposantes de la *Minerve*, du *Mercure* ou dans le *Tityus dévoré par les vautours*, de l'hôtel de ville de Harlem ; cependant la *Danaé*, au moins supérieure à ces peintures par d'autres qualités, doit compter parmi ses meilleures œuvres.

Si, devant elle, les mots « d'œuvre irréprochable » et de « chef-d'œuvre » nous viennent moins facilement à la bouche qu'à celle de Carel van Mander ou à l'auteur du catalogue Braamcamp, nous n'en admirons pas moins l'art avec lequel Goltzius a traité son sujet. De nombreux peintres avant lui ont représenté le mythe de Zeus s'introduisant auprès de la superbe fille du roi d'Argos, sous forme de pluie d'or — l'or à qui rien ne résiste, clef symbolique des alcôves les mieux closes. De ce thème éminemment pittoresque, permettant toute la liberté du nu, Titien a tiré un tel parti qu'il en a, en quelque sorte, donné le type : c'est surtout au chef-d'œuvre de Naples que l'on songe lorsqu'on évoque les amours fabuleux du dieu et de la princesse captive. Les peintres ont généralement aimé à représenter celle-ci éveillée ou s'éveillant sous la pluie d'or, étonnée, surprise, tandis qu'une soubrette ou un amour, vite initié à ce langage, s'empressent à recueillir cette manne parlante. Il en est ainsi, notamment, dans l'admirable *Danaé* du Corrège, à Rome, où l'amour recueillant l'or dans la draperie qui voile en partie la jeune fille a une mimique si expressive de volupté.

Goltzius représente sa *Danaé* chastement endormie : à son chevet, une vieille femme, tenant un vase rempli de pièces d'or, la touche à l'épaule pour la réveiller ; le « rusé Mercure » messager des dieux sans doute, mais dieu lui-même des marchandages louches montre l'aigle

1. Cf. Catalogus van het uitmuntend Kabinet [illegible] den Heere Gerret Braamcamp.., Amsterdam, 1771, in-8°, p. 27.

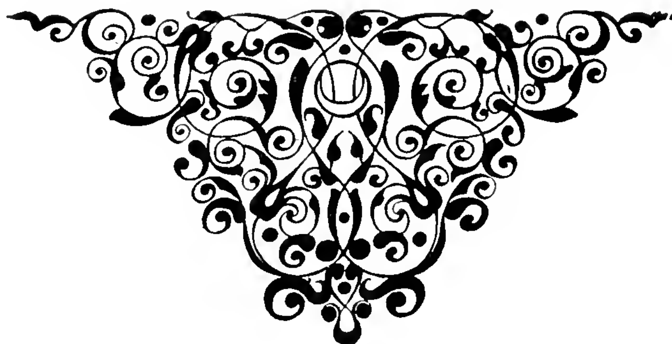
2. Si le musée d'Arras expose *l'Age d'or*, l'un des premiers tableaux du maître (1598), le Louvre ne possède rien de lui.

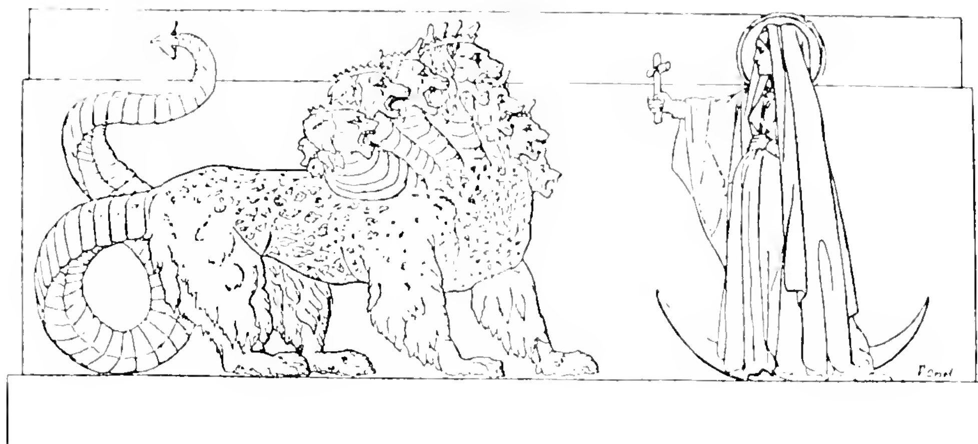
olympien distribuant la pluie précieuse qui parvient à terre en pièces nettement frappées.

Le réalisme, cher à l'esprit hollandais, éclate dans cet or abondant, dans ces cupides entremetteurs, comme il se retrouve dans ce *fini* du détail et de l'accessoire.

Il ne faut donc pas demander à cette œuvre la poésie passionnée ni l'émotion lyrique des *Danaés* du Titien, mais l'admirer simplement parce qu'elle est bien peinte et composée habilement ; si l'on y retrouve, dans plusieurs parties, l'influence indubitable de l'école italienne, on notera aussi l'intérêt des figures originales du Mercure, de la vieille femme, des deux amours porteurs de bourses, traités avec une grâce et une liberté charmantes. Enfin, la belle facture de cette femme couchée, d'un relief saisissant, fera juger, nous le croyons, que la *Danaé* presque inconnue du grand graveur hollandais valait d'être étudiée, en dehors même du petit problème d'histoire de l'art dont sa réapparition apportait la solution.

André DEZARROIS





V. ORSEL. — VIRGO POTENS.
Décoration de la chapelle de la Vierge à l'église Notre-Dame-de-Lorette.

LA PEINTURE MONUMENTALE
SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET

Les traditions de la peinture monumentale disparurent en France à la fin du XVIII[e] siècle. David refusa de subordonner la peinture à des fins décoratives, et la Révolution, en fermant les palais et les églises, interdit toute activité à l'art monumental. Lorsque, dans les premières années du XIX[e] siècle, des peintres furent invités de nouveau à couvrir des murailles, ils se trouvèrent en présence de problèmes auxquels ils n'étaient plus préparés. L'objet de cette étude est de montrer par quels tâtonnements et au prix de quels efforts des peintres parvinrent, sous la monarchie de Juillet, à s'élever à de grandes conceptions décoratives, créant des œuvres souvent admirables et ouvrant les voies où devait s'engager après eux Puvis de Chavannes.

I

Ce fut la Restauration qui tenta les premiers essais sérieux pour restituer à la peinture murale son ancien éclat. Les Bourbons, jaloux



H. FLANDRIN. — VOCATION DE SAINT JEAN. MARTYRE DE SAINT JEAN.

Esquisses pour les peintures murales de la chapelle Saint-Jean à l'église Saint-Séverin.

(Appartiennent à M. P.-H. Flandrin.)

d'effacer de leurs palais toute trace d'abandon et de ruine, désireux de rendre à la religion son prestige et ambitionnant la popularité que confère la protection des arts, dirigèrent de grandes entreprises décoratives. Ils firent orner les églises parisiennes, le palais de Fontainebleau, la Bourse, les plafonds du Louvre. De grands travaux furent ainsi accomplis: mais ils sont surtout propres à démontrer l'impuissance dans laquelle la peinture française était tombée par un long oubli, et les applaudissements que reçurent, à leur apparition, des décorations vides et sans adaptation témoignent de l'ignorance, en ces questions, du public et de la critique.

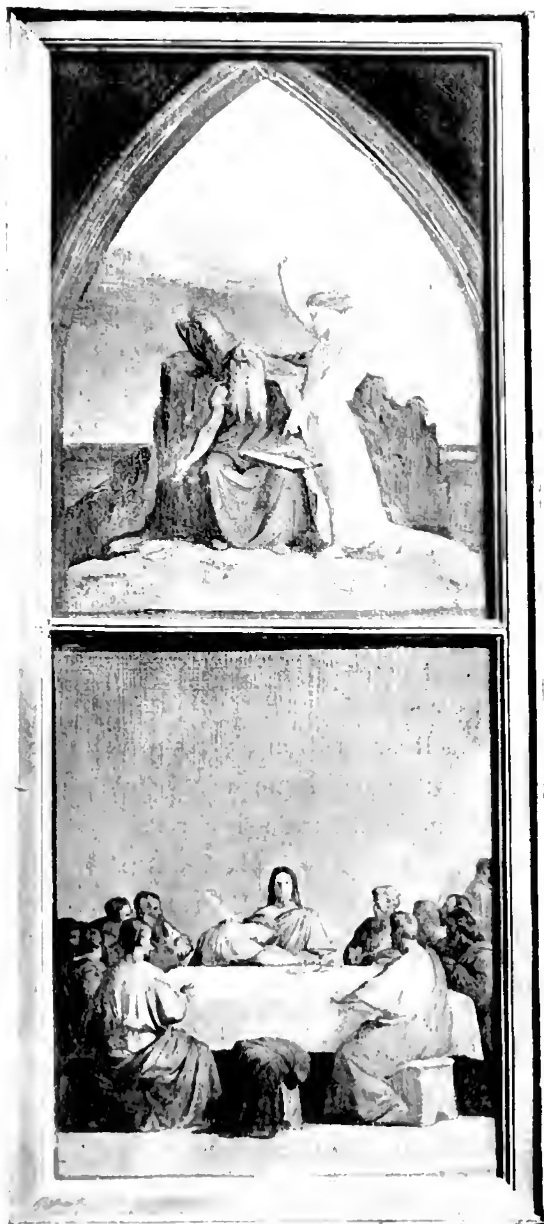
Un plafond seul, exécuté par un artiste novateur, annonçait une révolution et une régénération possibles. Ingres, en célébrant *l'Apothéose d'Homère*, avait choisi un sujet riche et synthétique. Il n'avait, sans doute, pas essayé de faire plafonner sa composition; mais il l'avait tracée avec un souci de symétrie, de rythme et de repos, dicté par l'intelligence des conditions monumentales, et il l'avait modelée et peinte avec un parti pris de

simplicité, avec une atténuation des reliefs et des tons, un effort de légèreté et de spiritualisation dont les intentions échappèrent à ses contemporains.

Ainsi, quand Louis-Philippe se substitua aux Bourbons, en 1830, maintes surfaces avaient été couvertes, mais une seule page valable avait été écrite.

La monarchie de Juillet témoigna pour la peinture monumentale un zèle plus vif encore que celui de la Restauration. Bien qu'il affectât l'indépendance en matière de religion, le gouvernement fit poursuivre avec activité la décoration des églises parisiennes. Il n'abandonna pas non plus le dessein d'embellir les résidences princières. Constitutionnel, il enrichit les édifices consacrés aux institutions parlementaires; populaire et issu d'une révolution, il convia les peintres à célébrer « toutes les gloires de la France ».

Cette période de dix-huit ans fut donc féconde en entreprises. Par les soins de la liste civile, du ministère de l'intérieur, de la préfecture de la



H. Flandrin. — Saint Jean dans l'île de Pathmos. La Cène.

Esquisses pour les peintures murales de la chapelle Saint-Jean à l'église Saint-Séverin. Appartiennent à M. P. H. Flandrin.

Seine, les églises de Notre-Dame-de-Lorette, de la Madeleine, de Saint-Germain-des-Prés, de Saint-Séverin, de Saint-Merri, de Saint-Germain-l'Auxerrois furent totalement décorées ou largement enrichies. Celles dont une ou plusieurs chapelles furent alors peintes sont trop nombreuses pour être toutes citées. Le Luxembourg, le Palais-Bourbon, la Cour des Comptes, l'École des Beaux-Arts, furent les objets d'une semblable sollicitude, et, tandis qu'on restaurait le palais de Fontainebleau, furent ouvertes les galeries historiques de Versailles. On exécuta des travaux dans des églises de province et un particulier fastueux, le duc de Luynes, rêva, pour son château de Dampierre, une parure de parfaite beauté.

Une production si intense n'engendrait pas nécessairement des chefs-d'œuvre, mais elle rendait les chefs-d'œuvre possibles ; elle obligea les artistes et le public à se familiariser avec des problèmes qui leur étaient à chaque instant proposés. Les yeux se dessillèrent, les intelligences s'ouvrirent et la monarchie de Juillet vit se produire une renaissance véritable de la peinture monumentale.

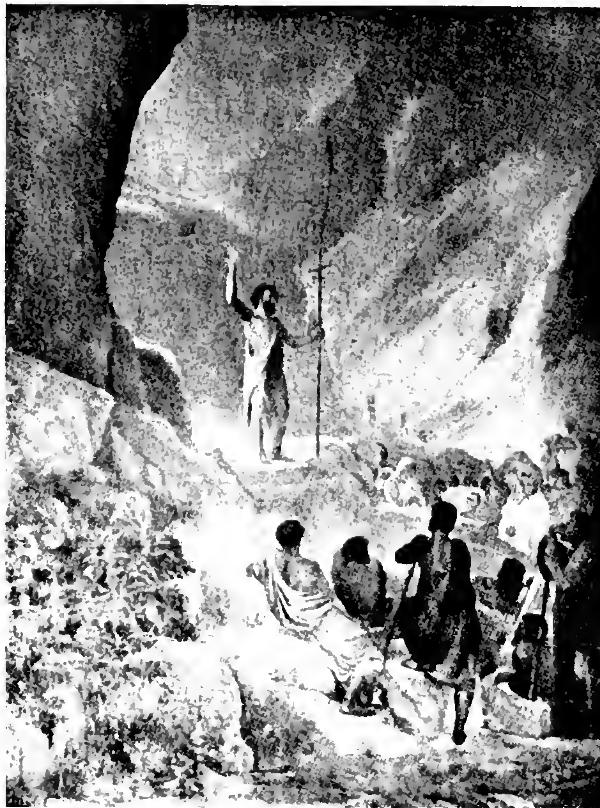
II

La Restauration s'était presque exclusivement adressée aux artistes officiels; ceux-ci ne cessèrent pas d'avoir des commandes ; mais le gouvernement fit aussi confiance à des artistes novateurs et n'hésita pas à choisir les plus audacieux. Delacroix eut, pour sa part, un tableau à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, le Salon du roi et la Bibliothèque du Palais-Bourbon, la coupole de la Bibliothèque du Luxembourg ; Ingres, s'il ne s'était dérobé, aurait eu un plafond au Luxembourg, une chapelle à Saint-Sulpice et à Notre-Dame-de-Lorette, la décoration de la Madeleine et celle de Saint-Vincent-de-Paul, qui lui furent successivement offertes et qu'il refusa. Des jeunes gens brillants, comme Chassériau, des peintres inconnus du public, comme Orsel et Périn, furent désignés. Par la nature du talent des peintres, par leur âge, par les circonstances, bien des décorations furent de véritables expériences. Les artistes purent travailler en toute indépendance et l'on ne songea même pas, lorsqu'ils étaient appelés à concourir à la décoration d'un même monument, à les obliger à une entente.

En un seul cas, l'action officielle fut prépondérante ; elle s'exerça,

du reste, dans un sens déplorable : les galeries de Versailles, objet de la sollicitude constante de Louis-Philippe, n'ont aucun titre à tenir une place dans cette étude.

Partout ailleurs, les artistes furent invités à faire œuvre monumentale. Les circonstances étaient favorables. L'intensité de la vie politique, le mouvement philosophique et social, ce choc généreux et tumultueux de passions et d'idées qui préparait, sous la monarchie de Juillet, la Révolution de 1848, pénétrèrent la pensée des artistes. La doctrine de l'art pour l'art qui avait paru liée à l'émancipation romantique perdit de son influence. Ingres, vers 1840, avec cette forme tranchante qui n'excluait pas les contradictions et les inconséquences, s'écriait : « Il faut que la peinture serve ! La justice, l'histoire, la religion, voilà des sujets, voilà les éléments de l'art, comme on doit l'entendre ! » D'autres maîtres, sans formuler leur sentiment, sans se rendre, peut-être, un compte exact des actions qu'ils subissaient, évoluaient vers une conception analogue. En même temps grandissait une génération de peintres chrétiens dont la foi sincère et militante devait dominer l'œuvre, Orsel, Périn, Hippolyte Flandrin. Ainsi les artistes qui allaient renouveler la peinture monumentale, au lieu de viser uniquement à la



P. FLANDRIN.
LA PRÉDICATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE.
Peinture murale. — Église Saint-Séverin.

joie de l'œil, s'efforcèrent de vivifier leurs compositions par des idées générales, ou, tout au moins, par l'expression de convictions et de sentiments intimes. Ils subirent des influences multiples. La plus forte fut celle de l'Italie. Les uns étudièrent Raphaël, d'autres Michel-Ange. Quelques-uns s'inspirèrent des mosaïques chrétiennes ou byzantines. Les maîtres du XIVe et du XVe siècle, jusqu'alors délaissés, furent interrogés avec enthousiasme.

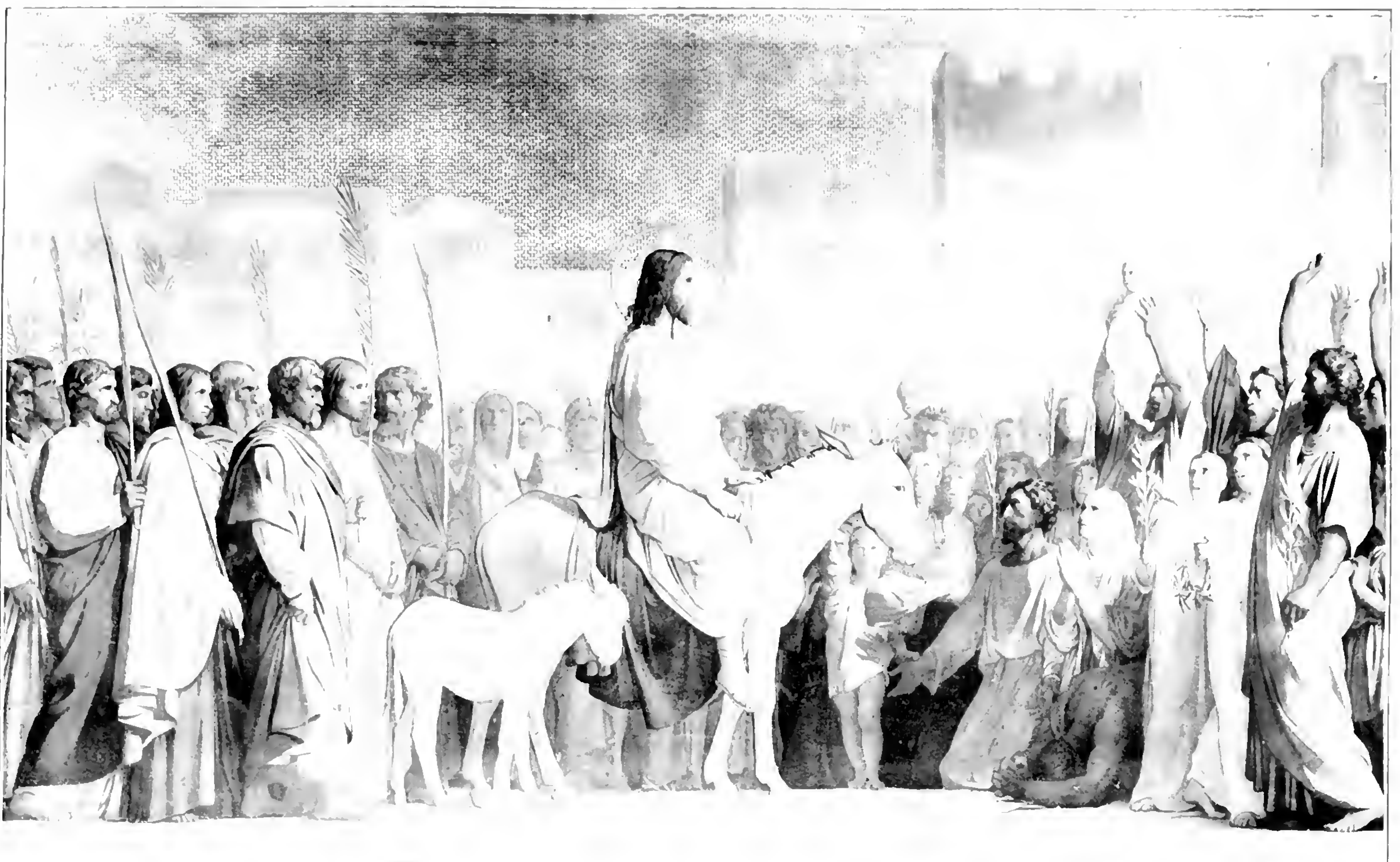
Delacroix, sans ignorer Raphaël ni les Vénitiens, chercha surtout ses exemples auprès de Rubens.

Enfin, le groupe allemand des Nazaréens exerça sur les artistes français qui visitèrent Rome une action remarquable. Overbeck, le fondateur et le chef de cette école, proclamait la suprématie de l'art chrétien, le but moral et religieux de la peinture, la prééminence de l'art monumental, la supériorité de la pensée sur la forme, la nécessité enfin de demander des leçons de sincérité et de technique aux prédécesseurs de Raphaël. Ces doctrines séduisirent Orsel et Périn ; elles provoquèrent chez Hippolyte Flandrin d'utiles méditations.

Un groupe de paysagistes cherchait, à ce moment même, à rendre la puissance, la beauté et le calme de la nature par des plans sûrement arrêtés, des lignes rythmiques, de nobles équilibres. Ces conceptions, que soutenaient, près d'Aligny et d'Édouard Bertin, des élèves d'Ingres, comme Paul Flandrin et Desgoffes, développèrent chez certains paysagistes l'instinct de la décoration. Corot, qui les avait adoptées, se révéla, dès 1842, comme capable d'illustrer les murailles. D'une façon générale, le paysage néo-classique agit sur tous les peintres décorateurs.

Les panoramas jouissaient alors d'une très grande vogue, et j'inclinerais à croire que l'examen des machines dans lesquelles la perspective, la décoration architectonique, la composition, recevaient des applications nouvelles ou imprévues, fournit des suggestions aux artistes qui les visitèrent.

Je tiens pour plus certaine encore l'influence des spectacles offerts par le théâtre. Assidus au Théâtre-Français comme Ingres, ou passionnés pour l'Opéra-Italien comme Delacroix, les peintres collaborèrent en mainte occasion à la mise en scène d'une pièce nouvelle. Delacroix, Chassériau, Delaroche, Louis Boulanger fournirent des dessins de costumes. C'est le



H. FLANDRIN. — ENTRÉE DE JÉSUS A JÉRUSALEM.

Peinture murale. — Église Saint-Germain-des-Prés.

moment où les décors prirent, avec Cicéri, une ampleur et une complexité inusitée ; où l'on tenta, grâce au gaz, des effets nouveaux de lumière ; où des masses de figurants vinrent évoluer sur la scène de l'Opéra, du Théâtre-Historique et aussi du Cirque-Olympique. Que de leçons pour des artistes attentifs !

Les découvertes d'Hittorff sur la polychromie des monuments antiques, par leur importance même, par les discussions passionnées qu'elles suscitèrent, amenèrent les peintres à réfléchir sur le rapport qui doit exister entre les peintures décoratives et les ensembles auxquels elles concourent et à concevoir ces rapports sous des formes nouvelles.

Enfin, les efforts de rénovation décorative furent encouragés par l'opinion : les amateurs et les critiques, lassés par la prolongation de la lutte entre les romantiques et les classiques, fatigués d'attendre indéfiniment l'issue d'un combat dont le début les avait passionnés, s'empressèrent auprès des œuvres qui leur apportaient des sensations inédites et provoquèrent des discussions. Ils eurent, en présence des murailles peintes, le sentiment de la vitalité de l'art que ne leur donnaient plus les Salons.

Telles furent les circonstances qui entourèrent et qui expliquent, dans une large mesure, le travail considérable accompli sous la monarchie de Juillet. Nombreux furent ceux qui s'appliquèrent à l'œuvre, et il y aurait injustice à sacrifier leurs recherches à l'admiration exclusive de quelques protagonistes. Quelques contributions, toutefois, restent essentielles. Le Salon du Roi et la Bibliothèque du Palais-Bourbon, décorés par Eugène Delacroix, de 1836 à 1847, et la coupole de la Bibliothèque du Palais du Luxembourg, qu'il signa en 1846 ; la chapelle de Sainte-Marie-l'Égyptienne, à Saint-Merri (1844), et l'escalier de la Cour des Comptes (1848), par Chassériau ; la chapelle de Saint-Jean à Saint-Séverin (1840-1841), le sanctuaire et le chœur de Saint-Germain-des-Prés (1842-1848), par Hippolyte Flandrin ; les compositions ébauchées à Dampierre, à partir de 1843, par Ingres, qui devait les laisser inachevées en 1850 ; la chapelle de la Vierge (1839-1851), œuvre d'Orsel, et la chapelle de l'Eucharistie, œuvre de Périn, toutes deux à Notre-Dame-de-Lorette, dominent, soit par leur valeur absolue, soit par les idées dont elles sont les manifestes et par l'effort tenté. Mais on ne saurait négliger l'étude de l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts (1838-1841), par Delaroche, des fresques de Saint-

Germain-l'Auxerrois, par Mottez, Roger, Ziegler, Desgoffes, Guichard, Abel de Pujol ou Picot : bien d'autres encore ont droit à notre attention.

III

Rapidement, un certain nombre d'idées se répandent, s'imposent aux artistes comme au public et constituent les éléments d'une esthétique monumentale qui s'élabore. La première et la moins contestée de ces opinions est la supériorité de la peinture murale. On en étudie ensuite les conditions essentielles, et, d'un accord unanime, on affirme qu'elle doit respecter un certain nombre de convenances, s'adapter au monument, à sa destination, à son architecture.

Pour assurer une harmonie parfaite entre la peinture et le monument, Delacroix, Ingres, Flandrin ont voulu travailler sur place et cette pratique a été considérée par les meilleurs de leurs contemporains comme une loi. Théophile Gautier disait excellemment : « Rien ne fait plus vite l'éducation d'un artiste que les peintures sur place. Là plus de subterfuges, plus de demi-jour d'atelier, plus de coquetterie d'exécution, plus de petites finesses et de petites roueries. Le chic et les ficelles ne servent de rien. Les lignes sévères de l'architecture, les tons sobres des murailles vous enseignent l'équilibre de la composition et la tranquillité de la couleur. »

Les peintres s'imposèrent donc une contrainte ingrate. Ils morcelèrent leur travail, l'interrompirent pour attendre les heures ou les périodes d'éclairage favorable : ils séjournèrent sur des échafaudages incommodes, dans des salles froides, humides, exposées aux vents, sans confort possible. Hippolyte Flandrin, Delacroix compromirent ainsi gravement leur santé.

Cette abnégation fut rarement récompensée. Monuments anciens et monuments modernes sont très imparfaitement éclairés. Souvent les surfaces peintes ne sont pleinement visibles que pendant quelques brèves minutes de la journée. D'autre part, des précautions insuffisantes furent prises pour assainir les murailles et s'assurer qu'elles offraient à la peinture un support durable. Si les architectes avaient été plus prévoyants, nous n'aurions, sans doute, pas à déplorer l'état de dégradation progressif des ouvrages de Chassériau à Saint-Merri, d'Hippolyte Flandrin à Saint-Séverin, de Roger à Sainte-Élisabeth.

Quelques esprits attentifs reconnurent que des œuvres, dont chacune était recommandable, pouvaient par leur juxtaposition dans un même édifice se faire un tort réciproque, et, pour obtenir une harmonie monumentale, ils réclamèrent l'unité de commande ou, du moins, l'unité de direction. Ces idées furent exposées avec force par Hittorff et Lepère, dans un très remarquable rapport présenté au préfet de la Seine, vers la fin de 1841, et par Henri Lehmann, dans *l'Artiste*, en 1846. Mais nulle part on n'essaya de les appliquer.



P. Flandrin. — Le Baptême du Christ.

Peinture murale. Église Saint-Séverin

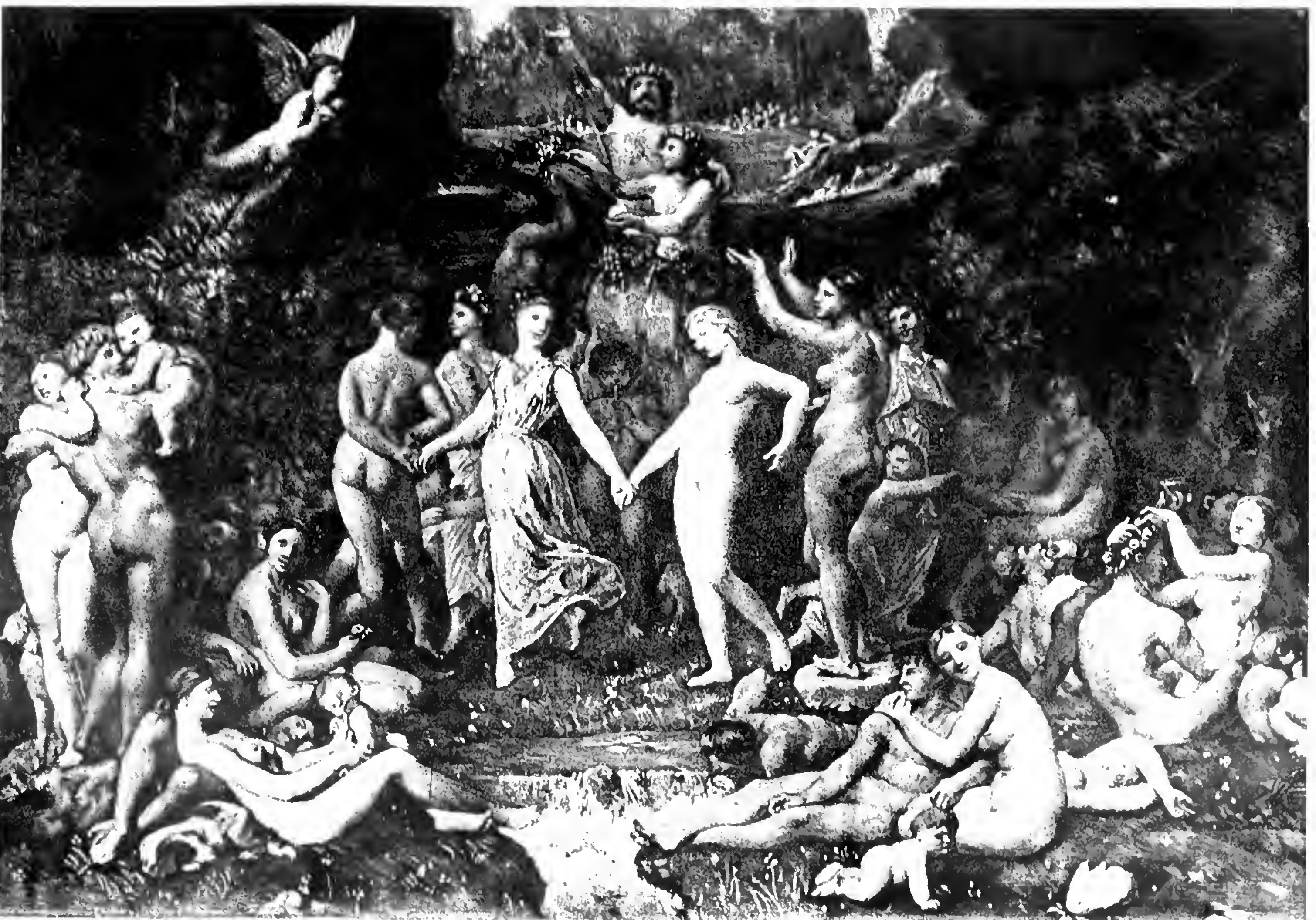
IV

L'individualisme était un caractère essentiel de ce temps. Les artistes, intéressés aux problèmes de la décoration, proposèrent des formules multiples. Donc point d'unité, point de principes définitifs, mais des efforts, des idées d'une infinie richesse.

Tout d'abord, que dire sur les murailles? A cet égard les monuments se divisent immédiatement en deux grandes catégories : édifices religieux, édifices laïques. Les premiers laissent moins de liberté à l'artiste, ils livrent cependant une ample matière à son ingéniosité. Les peintres, convaincus tous qu'ils devaient, dans une église catholique, faire œuvre édifiante, ont pu concevoir de façons très différentes le rôle d'apologistes. Le système le plus aisé et le plus souvent adopté consiste à prendre dans les livres sacrés des épisodes historiques ou anecdotiques. Ainsi procède Hippolyte Flandrin, à Saint-Séverin, quand il représente *la Cène* ou *le Supplice de saint Jean l'Évangéliste*, à Saint-Germain-des-Prés pour *l'Entrée du Christ à Jérusalem* ou *le Portement de croix*; ainsi a fait Chassériau à Saint-Merri où il raconte la vie de sainte Marie l'Égyptienne; ainsi voulait en user Delacroix lorsqu'il songeait à peindre, dans le transept de Saint-Sulpice, *Moïse recevant les tables de la Loi*, *la Mise au Sépulcre* ou *l'Ange renversant l'armée des Assyriens*. En cet ordre, la personnalité de l'artiste réside dans le choix de l'épisode, dans le mode de développement. De même lorsqu'il représente une Sainte Famille ou un Christ en gloire.

L'invention, au contraire, apparaît, avec tous ses mérites et tous ses hasards, dès que l'artiste aborde l'allégorie ou le symbole. Même quand il se contente, selon l'usage traditionnel, de personnifier sous des formes féminines la Foi ou la Charité, il a le choix des types et des attributs. Parfois son effort est considérable et neuf. Roger, à Notre-Dame-de-Lorette, se propose de définir le baptême en une suite de scènes dégagées de tout caractère anecdotique, de toute particularité historique ou pittoresque qui en amoindriraient la portée. Son thème est quasi abstrait : le prêtre lave l'enfant du péché. Périn, dans la même église, se livre, avec un dessin analogue, à une analyse plus délicate. Il veut célébrer les vertus en donnant de chacune d'elles une triple expression. La Charité, par exemple, consiste, selon lui, à pardonner à ses ennemis, à secourir le pauvre, à recevoir le pèlerin. Après avoir déterminé ces trois sujets, il lui faut encore inventer, pour chacun d'eux, la scène qui en traduira la valeur générale et absolue. Dans une chapelle voisine, Orsel, l'ami et souvent le guide de Périn, s'exprime selon le même esprit.

Mais Orsel pénètre encore dans un domaine plus ardu. Il essaye de



J.-B. INGRES. — L'AGE D'OR

Partie centrale. — Château de Dampierre

rendre par des images plastiques les litanies de la Vierge : la rose mystique, l'étoile du matin, la tour d'ivoire. L'entreprise est périlleuse. Nous sortons presque du règne de la peinture pour entrer dans celui de la théologie. Quoi qu'il en soit, l'effort fait à Notre-Dame-de-Lorette par Orsel, Périn et Roger demeure d'un intérêt capital au point de vue de l'invention des sujets religieux.

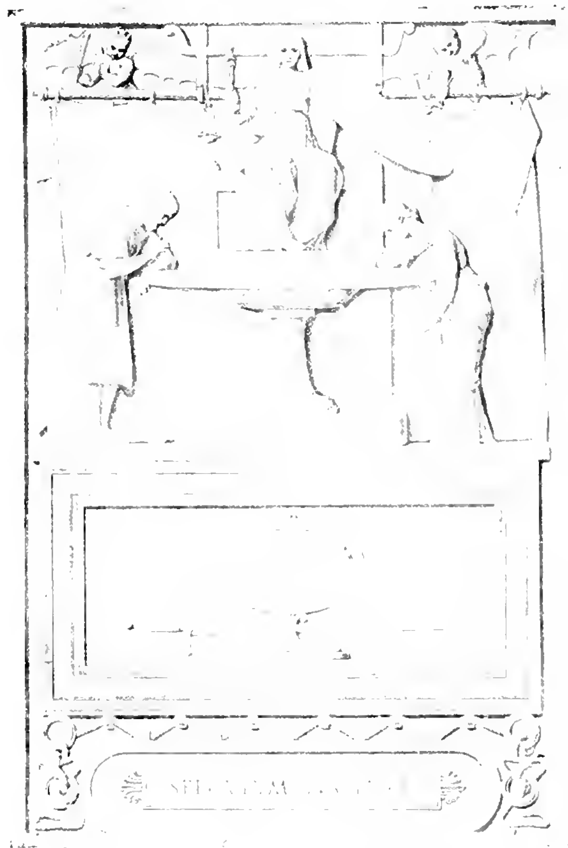
Au surplus, dans l'ordre religieux l'invention est-elle une chose secondaire. Une force domine tout ici, qui est l'esprit religieux même. Le génie de l'artiste éclate moins dans la nouveauté d'un sujet que dans la façon dont il le vivifie, qu'il soit croyant, comme Orsel, Périn ou Flandrin et sache communiquer sa ferveur, qu'il applique simplement à la religion un esprit compréhensif et élevé et exprime, ainsi que Delacroix, la force tragique des drames sacrés, ainsi que Chassériau, l'onction mystique des hagiographes, ou qu'il attribue aux personnages sacrés les grandes passions et les grandes souffrances humaines.

Un semblable appui manque aux peintres dès qu'ils sortent des églises. L'individualisme les a libérés dans la peinture de chevalet; il devient en face des monuments une cause de faiblesse. Point de grande conviction sur quoi se reposer. Il n'est plus d'orgueil civique comme au temps des Vénitiens, de culte monarchique comme au temps de Le Brun. L'exaltation politique de 1830 est presque immédiatement tombée. Le régime de la royauté bourgeoise ne provoque que des enthousiasmes modérés. A défaut de conviction unanime, cette époque est, pourtant, traversée par des courants généreux qui groupent des citoyens ardents, mais il n'est pas de peintre persuadé de la puissance de la raison, de l'avenir de la science, ou de la mission de l'art, au point de faire avec le pinceau œuvre de foi. Les espérances d'avenir social qui préparent la Révolution de 1848 et que Papety a traduites dans son tableau célèbre, *le Rêve du bonheur*[1], ne trouvent pas à s'exprimer sur des murailles.

Un seul homme, dans cette période, est travaillé par le besoin de communiquer sa croyance. Philosophe plus que peintre, Chenavard a conçu une théorie de l'évolution humaine qu'il expose à Delacroix et à ceux qui veulent bien l'écouter. Il attend l'heure où on lui confiera des surfaces immenses pour y développer son système. Cette heure semble sonner en

1. Musée de Compiègne.

1848; le Panthéon est livré à Chenavard; mais la réaction de 1850 interrompt l'entreprise et l'artiste consacre plusieurs années à dessiner les cartons, conservés au musée de Lyon, de l'encyclopédie qu'il ne lui a pas été donné de réaliser.



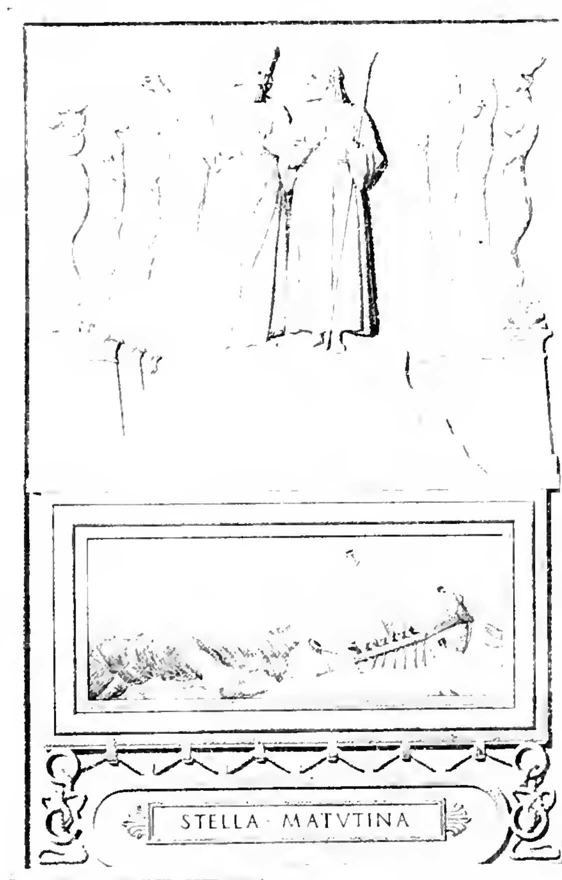
V. Orsel. — Speculum Justitiæ.
Décoration de la chapelle de la Vierge à l'église Notre-Dame-de-Lorette.

Les peintres de la monarchie de Juillet ne feront donc pas œuvre militante : ils ne défendront ni des institutions, ni un idéal. Que diront-ils? Henri Lehmann nous en instruit avec une grande perspicacité : « Inhabiles à traduire des idées nouvelles, incapables d'exprimer celles dont le symbole (signe visible) reste encore à trouver, il faut que les artistes, quelques regrets qu'ils en aient, se bornent à traduire des idées accomplies. Le rôle de précurseurs prophètes leur semble interdit[1] ».

Ces « idées accomplies », nous leur donnons d'ordinaire un autre nom; ce sont des lieux communs. La paix, la guerre, la grandeur de l'art, la gloire des lettres, l'industrie, l'agriculture, voilà le fond que les peintres ont exploité. Le génie y trouve une matière incomparable; les esprits médiocres y trahissent leur pauvreté. Je ne sais pas d'exemple de pauvreté plus typique que le trop célèbre hémicycle de l'École des Beaux-Arts de Paul Delaroche. L'artiste s'est proposé de glorifier les arts et il ne paraît avoir songé à

1. L'*Artiste*, 8 novembre 1846.

aucun des grands lieux communs qui sembleraient s'imposer immédiatement à tout esprit : que les artistes embellissent la vie humaine, qu'ils conduisent la civilisation, qu'ils ont un rôle moralisateur, que, sous des formes multiples, ils traduisent la réalité ou poursuivent un idéal vers lequel ils nous entraînent. Rien de tout cela n'arrête l'esprit de Delaroche : il se contente de grouper les portraits des maîtres célèbres autour de figures allégoriques plus ou moins dénudées et d'une « gloire » qui distribue des couronnes.



V. Orsel. — Stella Matutina.

Décoration de la chapelle de la Vierge à l'église Notre Dame de Lorette

Au contraire, Eugène Delacroix déploie, à la Bibliothèque du Palais-Bourbon, toute l'originalité de son intelligence à célébrer la civilisation antique et à caractériser par des images saisissantes la poésie, la religion, la législation, la philosophie et la science. Je résiste au désir d'analyser ce noble cycle et me contente d'en détacher des exemples : c'est ainsi que la philosophie est définie dans ses mystères, dans sa recherche des lois cosmiques, dans ses études psychologiques et morales, par quatre compositions : *Hérodote interrogeant les mages*, *les Bergers chaldéens consultant le ciel*, *Sénèque* et *Socrate*.

Les artistes libres de leurs thèmes doivent aussi déterminer eux-mêmes leur mode d'expression. Ils pourront, en le faisant, escompter la

sagacité des spectateurs, car, en aucun cas, on ne leur a confié des édifices destinés à la multitude ou au peuple. Salles de fêtes, salles d'études, escaliers d'honneur ne s'ouvriront, dans les palais législatifs, au Conseil d'État, à l'École des Beaux-Arts, qu'à un public restreint dont il semble légitime de beaucoup exiger.

L'allégorie avait été compromise par les pratiques malencontreuses des davidiens. Fort heureusement, ces avortements massifs ne prévalurent pas contre l'autorité d'exemples dus à la fois à Raphaël, à Rubens et à Véronèse. Gleyre, dans ses travaux de Dampierre, qui furent sacrifiés à l'orgueil intransigeant d'Ingres, avait personnifié la Religion, le Travail et l'Agriculture. Riésener et Roqueplan, au Luxembourg, peignaient la Poésie, la Religion, la Loi, la Renommée. Delacroix décore le Salon du Roi par la seule allégorie. Au plafond, « les forces vives de l'État » sont évoquées par des figures. Une frise qui se déroule au haut des murailles exprime, par des personnages symboliques ou mythologiques, déesses, faunes et génies, les travaux de la guerre, le règne de la Justice et la prospérité agricole.

Dans une époque hantée de préoccupations historiques, les artistes devaient demander à l'histoire des moyens d'expression. Delacroix, à la Bibliothèque de la Chambre des députés, définit l'Antiquité par Orphée précurseur, et par Attila destructeur de la sagesse antique ; il célèbre la puissance de la philosophie ou du droit par le souvenir de la vie des grands philosophes et des grands législateurs.

Le Triomphe de Pétrarque, que Louis Boulanger avait exposé au Salon de 1836, était un panégyrique de la Renaissance.

Ingres, par une union féconde entre l'allégorie et l'histoire, avait, dans l'*Apothéose d'Homère*, réuni pour l'illustration d'une idée des héros empruntés à la série des siècles. Delacroix emprunte à Dante le prétexte d'un groupement semblable. La coupole du Luxembourg nous montre Dante et Virgile reçus dans les limbes par les maîtres de la pensée païenne. Quant à Paul Delaroche, il ne s'embarrassa pas d'un prétexte pour instaurer une conversation entre les artistes de toutes les époques.

LÉON ROSENTHAL

(A suivre.)

BIBLIOGRAPHIE

Les Villes d'art célèbres. — Athènes, par Gustave Fougères. — Paris, H. Laurens, in-4°, fig. et plans.

Athènes! Malgré les déceptions de quelques poètes du paradoxe qui préfèrent le voyage de Sparte, ce nom n'est pas un vain enchantement. Athènes, c'est la splendeur azurée du ciel sur l'or fauve des ruines plus belles que la beauté neuve, c'est un coin d'ombrage matinal où Socrate nous parle encore familièrement des choses éternelles, c'est le rayonnement de la nature et de l'intelligence, un sanctuaire, le seul au monde, où la perfection ne paraît point la plus ennuyeuse des chimères. Athènes, c'est l'art antique exhumé par la science contemporaine, le plus radieux des souvenirs traversant la ville du moyen âge, byzantine, franque et turque, et refleurissant dans la ville moderne où le présent commente le passé dans un langage qui semble immortel comme la clarté d'une Acropole dont notre Poussin n'a pas noté les teintes. Le contenu de ce nom merveilleux qui retient « l'éclat de la lumière et la blancheur du marbre », nous le trouvons tout entier dans ce petit livre : aussi bien, quel exégète plus sûr que son auteur, un de nos plus brillants et scrupuleux travailleurs formés à l'École française d'Athènes, et qui fit ses preuves? Quel meilleur guide à travers ce *paysage historique*, peuplé d'ombres sereines et de beaux vestiges? M. Gustave Fougères, qui sait voir en artiste et décrire en archéologue, a raison d'écrire : « Jamais on n'a mieux compris qu'aujourd'hui la révélation du *miracle grec* ».

A cette révélation concourt une opulente et précise illustration qu'ignoraient *les Itinéraires* de Pausanias et même celui de Chateaubriand. — Raymond Bouyer.

Archives de l'Art français (recueil de documents inédits publiés par la Société de l'Histoire de l'Art français, nouvelle période, tome V, année 1911). — Correspondance de Nicolas Poussin, publiée d'après les originaux, par Charles Jouanny. — Paris, Schemit, in-8°.

Entreprendre une édition rectificative des *Lettres de Nicolas Poussin*, ce fut le plus cher projet d'une longue admiration qui ne se réglait point sur les palinodies de la mode, et le silencieux labeur autour duquel un Philippe de Chennevières disait, dans son langage poussinesque, avoir « piétiné toute sa vie » : aussi bien, dès 1854, l'auteur futur des *Essais sur l'histoire de la peinture française* avait écrit, au tome III de ses *Peintres provinciaux* : « C'est un livre à refaire, et des plus urgents ». A refaire, pourquoi? Parce que l'édition publiée en 1824, chez Didot, par Quatremère de Quincy n'était pas seulement la transcription sans fidélité d'une copie datant du XVIIIe siècle et conservée à la bibliothèque de l'Institut, — copie elle-même incomplète et par endroits fautive, — mais le remaniement et le rajeunissement, donc l'affadissement perpétuel, d'une langue « un peu brève et fière » comme la pensée du philosophe de

la peinture. Un devoir s'imposait de recourir au texte des manuscrits autographes, aux feuillets jaunis de ces précieux originaux longtemps perdus, enfin retrouvés pour la plupart et conservés à la Bibliothèque nationale depuis le 13 janvier 1857. Collationner sévèrement les lettres écrites en français à M. de Chantelou, de 1639 à 1665, reviser de près les lettres adressées en italien au chevalier Cassiano del Pozzo, pendant le séjour à Paris, de janvier 1641 à septembre 1642, et publiées au milieu du XVIIIe siècle dans le recueil romain de Bottari, joindre à cette correspondance des fragments recueillis par le scrupuleux Félibien, des *Observations sur la peinture* transmises par l'élégant Bellori, des comptes et quelques rares inédits, respecter partout la syntaxe abrupte et l'orthographe ingénue du plus savant des peintres, c'était réaliser le rêve de M. de Chennevières et bien mériter du mâle génie qui reste, à travers les ans, « l'honneur de la France ». — R. B.

Les Richesses d'art de la Ville de Paris. — Les Musées municipaux, par Maurice Quentin-Bauchart. — Paris, H. Laurens, 1912, in-4°.

Réunir dans une étude, allégée de toute documentation trop technique, les traits principaux de l'organisation du service des Beaux-Arts de la Ville de Paris, avec l'histoire des musées qui en dépendent et un examen méthodique de leurs richesses, était une tâche qui s'imposait depuis quelques années, en raison de l'importance nouvelle de ces musées et de leurs récents accroissements. Cette tâche, nul ne se trouvait mieux qualifié pour l'assumer que Maurice Quentin-Bauchart, le regretté conseiller municipal de la Ville, dont la carrière administrative fut surtout consacrée aux questions artistiques.

La mort arrêta M. Quentin-Bauchart dans l'élaboration de son ouvrage, comme il se disposait à mettre en œuvre les renseignements qu'il avait réunis sur le Musée Carnavalet. Avec un soin pieux et une profonde connaissance du sujet, M. Pierre Quentin-Bauchart, qui remplace si dignement son père à l'Hôtel-de-Ville, vient de combler cette lacune et nous présente aujourd'hui, dans un livre abondamment illustré, le répertoire administratif, historique et iconographique le plus complet qui ait paru sur nos musées parisiens. — Jean Lafond.

Les Classiques de l'Art. — L'Œuvre de Hans Holbein le Jeune. — Paris, Hachette, in-4°, 252 pl.

Un adorateur des portraits d'Ingres qui préférait, quoique poète en son art, la rude franchise à la folle du logis, le regretté Jean-Jacques Henner, ne mettait rien au-dessus de la véracité de Holbein et de l'intime splendeur de *la Famille de l'artiste* dont il avait fait, au musée municipal de Bâle, une magistrale copie : on comprend mieux cette passion d'un Athénien né en Alsace pour le portraitiste d'Augsbourg en feuilletant « l'œuvre du maître », ses compositions pieuses où survit l'observation d'un réaliste, ses illustrations fantastiques, mais toujours familières, qui collaborent avec l'imprimerie naissante, ses dessins candides et savants, et surtout ses nombreux portraits, galerie d'âmes gravées dans la puissante et paisible matière des visages : leur laideur parlante et leur idéale vérité, qui font aussitôt reconnaître le génie du peintre sous la diversité des modèles, nous racontent silencieusement ses trois

séjours à Bâle et ses deux voyages à Londres, dans le sobre décor d'une Renaissance décente et morose, au matin d'un XVIe siècle encore moyenâgeux où s'éclairent le masque bouffi d'*Henry VIII* et le profil aigu du vieil *Érasme*. Ce livre d'images fait penser. — R. B.

Un Architecte français au commencement du XVIIe siècle : Salomon de Brosse, par Jacques PANNIER. — Paris, Librairie centrale d'art et de littérature, 1912, in-8°.

Venu après le « siècle de la Renaissance », où s'illustrèrent les Jean Bullant et les Philibert Delorme, mais ne figurant pas encore dans le « siècle de Louis XIV » que représentent pour l'art architectural F. Mansart et Lemercier, Salomon de Brosse a dû à cette circonstance l'oubli qui s'est fait autour de son nom. Ses maîtres sont demeurés célèbres, ses élèves le sont devenus : on sait gré aux premiers des monuments qu'ils ont entrepris, aux derniers de ceux qu'ils ont achevés, sans songer que Salomon de Brosse, presque seul en son temps à perpétuer la grande tradition classique, entreprit le plus souvent l'ouvrage des uns et termina celui des autres.

C'est à lui que nous devons le portail de Saint-Gervais, la salle des Pas-perdus du Palais de Justice, le premier château de Versailles, le palais du Luxembourg.

Remercions M. Pannier d'avoir rendu à l'auteur d'œuvres aussi considérables la justice que nous lui devions, comme aussi d'avoir éclairci, dans des pages sobres et précises, une des phases jusqu'à ce jour les plus obscures de l'histoire de notre architecture. — J. L.

La Vie et les mœurs au Mont-Saint-Michel depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours, par Martial IMBERT, conservateur du Mont-Saint-Michel ; édité par le Musée du Mont-Saint-Michel, 1912, in-8°.

« Cet ouvrage est tiré d'une étude plus générale sur le Mont-Saint-Michel que nous préparons en ce moment », avertit l'auteur au début de ce livre. Il nous faut quelque bonne volonté pour faire confiance à M. Imbert au sujet de cette « étude plus générale », car c'est précisément par excès de généralisation que pèche un peu celle qu'il nous offre aujourd'hui. A côté de renseignements curieux, quoique le plus souvent connus, sur la préhistoire et l'histoire du célèbre îlot, que de pages au long desquelles nous perdons de vue le Mont-Saint-Michel, voire ses alentours, pour errer un peu partout dans les Gaules, à la recherche de tombeaux et de flèches, et plus tard à travers les couvents de l'Europe chrétienne, dont M. Imbert nous retrace longuement l'origine et les mœurs !

Faut-il ajouter que les sources de ce petit livre ont été choisies sans beaucoup de critique et que ni « le Chef-d'œuvre d'un inconnu » de Saint-Hyacinthe, ni « l'Ermite de province » d'Ét. Jouy, ne peuvent plus être considérés aujourd'hui, malgré l'assertion de M. Imbert, comme des « ouvrages fort documentés » ? — J. L.

Les Grands Sculpteurs français du XVIIIe siècle : Augustin Pajou, par Henri STEIN, conservateur-adjoint aux Archives nationales. — Paris, Émile Lévy, 1912, in-4°.

Il est peu de sculpteurs de l'école française dont les œuvres atteignent aujourd'hui des prix aussi élevés que celles de Pajou : il en est encore moins dont l'existence

nous fût jusqu'à présent aussi mal connue et auxquels on attribuât, par suite, autant de pièces médiocres. Une biographie scientifique de l'artiste et un catalogue raisonné de son œuvre étaient donc nécessaires.

M. Henri Stein a réalisé cette double tâche dans un livre, volontairement éloigné des « vagues théories et de l'hyperbole », mais où l'on trouvera « un exposé simple des faits, contrôlés par des dates, expliqués par des textes, animés par des figures ». — J. L.

Almanach des Spectacles, par Albert Soubies. — Paris, Flammarion, petit in-12, 1 planche.

Illustré d'une jolie petite eau-forte liminaire du graveur Antonin Delzers d'après un décor du *Château des Loufoques*, le nouvel et quarante et unième volume de l'*Almanach des Spectacles* (année 1911) continue très aimablement l'artistique et ponctuelle série qui plaît aux bibliophiles autant qu'aux amateurs de théâtre. Entre autres documents, on y trouve la liste minutieusement établie de toutes les pièces représentées pour la première fois en France pendant le dernier exercice, soit 986 ouvrages et 156 de plus que l'an précédent : ce nombre ne se trouve dépassé que par celui des expositions de peinture... — R. B.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Classiques de l'Art. L'Œuvre de Hans Holbein le Jeune*. — Paris, Hachette, in-4°, 252 pl., relié, 12 fr.

— *Les Villes d'art célèbres. Athènes*, par Gustave Fougères. — Paris, H. Laurens, in-4°, 168 grav. et plans, 4 fr.

— Id. — *Londres, Hampton-Court et Windsor*, par Joseph Aynard. — Paris, H. Laurens, in-4°, 164 grav., 4 fr.

— *La Gravure en 1911*, par J. Clément-Janin. — Paris, extrait de l'*Annuaire de la gravure française*, broch. gr. in-8°, pl.

— *Les Promenades d'art. Moret-sur-Loing*, par Louis Viatte. — Paris, chez l'auteur, 2, rue des Arènes, 1912, in-16, 2 fr. 75.

— *Les Musées d'Europe. Florence*, par Gustave Geffroy. — Paris, Nilsson, in-4°.

— *Little books on Art. Benvenuto Cellini*, par Robert H. Hobart Cust. — Londres, Methuen & C°, in-32, 2 s. 6 d.

— *Mémoires de la Société des Amis des arts du département de la Somme*, 1911. — Amiens, Grau, in-8°.

— *Procès-verbaux de la Commission temporaire des Arts*, publiés et annotés par Louis Tuetey, bibliothécaire-archiviste-adjoint au ministère de la Guerre. Tome I[er] (1[er] septembre 1793-30 frimaire an III). — Paris, Imprimerie nationale, 1912, gr. in-8°.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



P.-J. PRUD'HON. — LE SOMMEIL DE PSYCHÉ.
Chantilly, Musée Condé.

LE MYTHE DE PSYCHÉ

DANS L'ART FRANÇAIS DEPUIS LA RÉVOLUTION

I

On se rappelle le mythe gracieux qui est en germe dans le *Phèdre* de Platon, et qui est devenu chez Apulée, au IIe siècle, un merveilleux conte de fées. C'est une allégorie transparente de l'âme, légère comme un souffle, ailée comme un papillon (ψυχή), troublée par l'amour et le désir. Heureuse tant qu'elle consent à ignorer les causes et la nature de son bonheur, elle cède une fois à l'avidité de savoir. Une nuit qu'Éros dormait à ses côtés, Psyché approche une lampe et reconnait ravie le plus jeune et le plus beau des dieux. Mais une goutte d'huile tombe, le brûle, et il s'envole : la science a tué le bonheur. De dures épreuves commencent pour elle, suscitées par la méchanceté de ses

sœurs et de Vénus jalouse; avec l'aide secrète d'Éros, elle finit par en triompher, obtient l'immortalité parmi les dieux et est unie pour toujours à son amant. L'amour est resté plus fort que la science, la douleur et la mort.

Nul thème n'est plus propre à révéler le secret de l'époque ou de l'artiste qui s'en éprend, ni à l'entraîner vers un style. Incroyable est sa fortune dans l'art antique et moderne. M. M. Collignon nous a dit[1], avec une érudition consommée, le sort que l'art grec et romain avait fait à cette fable si plastique dans la statuaire, sur les bas-reliefs des sarcophages, sur des cratères peints, sur des pierres gravées, aux fresques de Pompéi, bien avant que le romancier africain la développât en copieux épisode dans *l'Ane d'or*. L'art chrétien des catacombes continua la tradition qu'inauguraient des bronzes corinthiens. De la ferveur dont s'est éprise à son tour la Renaissance en Italie et chez nous, Müntz nous a entretenus. Dès lors les représentations en sont innombrables, surtout dans notre XIX[e] siècle : les catalogues de Salons, de ventes, de musées, de graveurs, révèlent à la fois son inépuisable vertu plastique et son indéfectible séduction. A s'en tenir aux œuvres principales, on s'aperçoit que le sujet, par la spiritualité dont il pénètre la forme, est de ceux qui prêtent le plus à la confidence de soi. Dans l'expression que chaque époque lui a donnée elle a impliqué un double aveu sur sa mentalité et son goût.

Certes, au XVIII[e] siècle, maîtres et petits maîtres le cultivent. Charles Coypel, Amédée van Loo, Belle et François Boucher, en dessins ou cartons de tapisseries ; Antoine Coypel, Ch. Natoire, J.-F. de Troy, Lagrenée, Fragonard, Challe, Briard..., en tableaux ou peintures d'appartement ; Borel, Schall, Moreau le Jeune, Marillier..., en illustrations pour le poème de La Fontaine, d'autres encore, lui prêtent complaisamment leur talent si français Mais ils en chassent l'esprit antique. Il subit en art la même déformation que dans les *Lettres à Émilie sur la mythologie* de Dumoustier : c'est vif, mondain, et parfois libertin. Rien de plastique. Consacré surtout dans l'antiquité par la statuaire, il est accaparé par la peinture et le dessin. Les vicissitudes romanesques qui ballottent Psyché, amoureuse et malheu-

1. *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché*, 1877. — voir aussi Sal. Reinach, *Repertoire de la statuaire grecque et romaine*, t. I et II, et Ed. Pottier, *Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques*.

reuse, de la Terre aux Enfers et des Enfers à l'Olympe, deviennent un prétexte incomparable aux grandes compositions décoratives. Le jeu des arabesques et la richesse des tons, voilà ce que Natoire étale en huit panneaux dans le salon ovale de la princesse de Soubise, et Boucher en cinq



A. Canova. — L'Amour et Psyché.
Cadenabbia. Villa Carlotta.

dessins pour tentures des Gobelins ou de Beauvais. Prestigieuse est la mise en scène : mais le mythe a perdu sa haute spiritualité que le symbole enveloppe de mystère. Les illustrations aussi sont des « suites ». C'est La Fontaine et sa fantaisie capricieuse qui inspirent Natoire, et que Bachaumont recommandait à Boucher en lui découpant dans le poème les dix épisodes à peindre : « Il semble que l'Amour lui-même ait donné à La Fontaine la

plus belle plume de ses ailes pour écrire cette histoire : il vous réserve toutes les autres pour la dessiner ». Psyché regardant dormir l'Amour, chez Belle, au palais de Fontainebleau, est en costume de sultane sur un lit Louis XV. Boucher lui donne le joli minois de sa femme et l'affuble en parisienne ou en pseudo-bergère. Rien ne fait plus penser à l'immortalité : sauf quelques exceptions, le nu divin s'habille des nouveautés de la mode. L'Amour n'est plus l'adolescent des Grecs, songeur et dangereux, c'est le petit porte-carquois narquois. Lorsque Bouchardon tentera le premier de faire revivre le jeune dieu, assez vigoureux pour se tailler dans la massue d'Hercule l'arc qui fera tant de mal, Voltaire criera à la vulgarité. Dans ce mythe de l'âme, l'âme est toujours absente. Cette savoureuse incompréhension de la légende antique durera jusqu'à la fin du siècle, puisque Moreau le Jeune, en 1795, illustre l'édition de La Fontaine chez Didot de six dessins d'une grâce assez banale. Lorsque l'art de l'époque ne lui insinue pas la « manière », c'est pour lui imposer ce réalisme particulier auquel incline, à l'Académie, l' « École du modèle ». La Psyché abandonnée et pleurant sur sa couche (Louvre) que Pajou expose en 1785 a un succès de scandale : sa chair potelée s'étale sous son poids ; la figure, un peu commune, paraît à tous être celle d'une « fille à la mode » qui a servi de modèle, jamais celle d'une Psyché. Le magistrat chargé de présider à la bonne tenue de l'exposition publique lui en refuse l'accès : Pajou fut réduit à l'exposer dans son atelier du Louvre où sa « nouveauté » attire la foule.

Cependant le goût a déjà changé. Les nombreuses compositions dessinées ou gravées qui perpétuent en plein tumulte révolutionnaire cette fantaisie ailée, celles de Lelu (1793), de Petit et de Devosge (1796), de Bosio l'aîné, d'Évariste Fragonard, de Cipriani et de Bartolozzi, commencent à se guinder de classicisme. Chez Bartolozzi, gravé par Herhan, on voit même les deux amants devenir par égard pour la Révolution l'Amour et la Raison, avec triangle et bonnet phrygien. Le délicieux poème de La Fontaine en inspire encore quelques-unes : celles de Schall (1791), de Gérard (1797), une autre anonyme (1793) ; mais l'édition de Renouard vient rajeunir Apulée (1796), et voici que Prud'hon, Coiny, Binet, illustrent les « *Psyches et Cupidinis Amores ex Metamorphoseon libris excerpti* ». Sous l'influence de l'abbé Winckelmann, qui publie lui-même de 1760 à



P.-P. Prud'hon. — L'Enlèvement de Psyché.

Musée du Louvre.

1767 sardoines et cornalines où Psyché est gravée[1], allégorie, antiquomanie et vertueux idéalisme, composent au sujet une atmosphère où son charme va s'évanouir. C'est l'âge d'or des antiquaires : Millin reproduit le sarcophage d'Arles, et Mongez en 1789 le groupe de la galerie de Florence avec un texte bien curieux. Mais qu'est ce groupe à côté de celui du Capitole, le plus beau de formes et le plus expressif que le ciseau antique ait sculpté ? Éros saisit par le menton Psyché, qui l'enlace à son tour, et les deux amants, étroitement collés l'un à l'autre dans une jolie flexion de leurs corps, confondent leurs bouches dans un baiser. A Rome même nos artistes furent séduits. Dès 1788 David, de retour à Paris, le reproduisait en façon de bas-relief sur le montant du paravent où s'abritent *les Amours de Pâris et d'Hélène* : c'est le commentaire muet de leur destinée ! Mais quand le marbre antique, amené du Capitole à Paris avec nos autres conquêtes, porté en triomphe sur l'un des trente chars, lors de la Fête des Arts le 9 thermidor an VI, fut dressé au Museum Central, alors, ce fut un bien autre enthousiasme. Landon en 1801, Bouillon en 1810, le gravent dans leurs grandes publications du Musée des Antiques avec une analyse. L'exécution médiocre de l'original, où se décèle un prototype excellent, et la figure assez faunesque de l'Amour laissent encore percevoir à ces dévots tout « le charme de la pensée ».

Mais la Renaissance humaniste, docte en Apulée, s'était éprise à son tour du mythe ancien où s'enveloppaient des vérités éternelles. N'était-il pas spiritualiste de sens en restant voluptueux dans ses formes ? Et elle a offert à son tour à nos artistes, critiques et amateurs de l'Empire, des œuvres où ils se sont délectés. Landon traduit en 1809 l'épisode des Métamorphoses en reproduisant les trente-deux dessins gravés par le « Maître au Dé »[2] : on ne saurait imaginer tout ce qu'il y voit, après bien des exégètes, de profondeur de sens. Les quarante-deux verrières en grisaille exécutées en 1543 au château d'Écouen, sur les dessins de Michel Coxcye, avaient été sauvées et transportées par Alexandre Lenoir au dépôt du Petit-Nesle, puis au Musée des Monuments français, où tout Paris les admira jusqu'en 1816. On ne connaissait pas

1. Cf. le *Catal. du Cabinet du Roi de Prusse*, l'*Hist. de l'Art*, les *Monumenti inediti*, la *Description des pierres gravées du cabinet Stosch*.

2. Réédition des gravures au trait de Marchais et Dubois, en 1802, gr. in-4°.

les fresques de Perino del Vaga ou de Michel Coxcye au château Saint-Ange, qui déroulent sans pudeur dans la chambre à coucher de Paul III, en manière de frise, les aventures terrestres de Psyché. Ce sont surtout celles des élèves de Raphaël à la Farnésine, ses aventures dans l'Olympe parmi les immortels, qui l'ont popularisée dans notre école. Les pensionnaires de la Villa Médicis sont là, assidûment, sous la voûte qui figure l'Olympe peuplé de dieux, comme des mystiques sous le ciel où ils voient Dieu. En 1809 et 1810 Ingres, Granger, Boissellier, Guillemot, le graveur Dien les copient, et la classe des Beaux-Arts de l'Institut, en séance publique, les félicite de leur choix.

Une autre œuvre italienne, mais contemporaine celle-là, vint naturaliser à Paris l'Amour et Psyché, dans l'enthousiasme universel[1]. Canova a traité la fable six fois pour répondre à l'engouement de sa clientèle, sculptant Psyché seule ou les deux amants ensemble, debout ou penchés dans l'embrassement. Murat acquiert les deux groupes, qui se font pendant comme l'Innocence et la Volupté, et les installe amoureusement dans sa propriété de Villiers où les Parisiens viennent les voir en pèlerinage. Ils eurent l'honneur d'exciter la convoitise du Premier Consul. Joséphine, éprise de la morbidesse canovienne, commande au sculpteur une réplique du second pour la Malmaison. L'admiration, en dépit de quelques critiques, atteignit au lyrisme. On les connaît[2]. Le groupe penché (1793), tentative pour fixer dans le marbre l'instantané du vol qui se pose, est un défi aux lois de la plastique et de la pesanteur. Composition pittoresque prise à une peinture de Pompéi, il est fait pour n'être regardé que de face, comme un tableau : joli ainsi dans son maniérisme, il n'offre que de l'inextricable si on en fait le tour; les zigzags des bras et des jambes brisent toute harmonie dans les lignes, toute plénitude dans le groupe. Les membres, lisses, menus, vides de chair et de sang, s'avancent, sans se toucher, pour un embrassement glacé. Canova se reprochait cette œuvre comme un péché de jeunesse : il la croyait voluptueuse pour l'avoir tirée d'Apulée. Plus sévère que Flaubert, qui la vit en 1845 dans le cadre à souhait, à la villa Carlotta sur le lac de

1. Sur l'engouement de Joséphine, de Napoléon, de la cour, cf. notre étude sur *L'Art de Canova et la France impériale*, dans la *Revue des études napoléoniennes*, 1912, n° 1.

2. Louvre, sculpture moderne, salle Chaudet.

Côme, et ne put se tenir d'embrasser ce marbre comme Pygmalion, il voulut se réhabiliter en s'inspirant cette fois de Platon. De là les deux amants debout, au Louvre (1797) : Psyché pose délicatement sur la main de l'Amour, qui l'enlace d'un bras, le papillon, son âme. De la tête aux pieds les formes, édulcorées, « coulent ». Mais c'est précisément ce qu'on admira. Mme Vigée-Lebrun, alors à Rome, lui écrivait cette lettre qui est exquise en italien : « A toi seul fut donné de rendre visible aux mortels l'union céleste de l'Amour, et, dans ton marbre animé, ce dieu vit pour toujours avec son aimée. Sur ses lèvres respire le souffle amoureux et ses accents semblent dire : « Si tu m'aimes, donne-m'en un gage ». Alors Psyché, avec un divin sourire et le frémissement de l'innocence, pose sur ses mains comme sur une rose l'image ailée de son âme immortelle et lui dit : « Je suis toute tienne, prends mon âme, je te la donne[1]. »



MILHOMME. — PSYCHÉ.
Musée du Louvre.

Le succès inouï de Canova, hôte de la France en 1802 et 1810, choyé de Napoléon et des Napoléonides, acheva de déchaîner la mode[2]. Le mythe grec est mis en vers par Lebrun, en cantate par Arnault pour la séance publique des Beaux-Arts de l'Institut, en ballet à l'Opéra, où Fontaine et Baltard, architectes, composent des décors adéquats, en cuivre ciselé, sur les meubles que dessine Percier. Il se reflète dans

1. Cité par Missirini, *Vita di Canova*, Prato, 1824.

2. Il est curieux de voir les septentrionaux italianisés garder devant le mythe grec leur tempérament d'origine. La Psyché de Flaxman (1825) est pensive, presque funéraire ; celles de Thorwaldsen, sculptées en statues et médaillons après que l'érudit Danois Thorlacius eut fait paraître sa très morale

les glaces à bascule qui se parent du joli nom de psychés. Mais c'est en sculpture que la contagion du maniérisme canovien fait des ravages. Chaque Salon, entre 1800 et 1815, manifeste la hantise de la légende, affadie par l'art zézayant du Vénitien. C'est de Canova que se souviennent Milhomme (1806), surtout Delaistre (1814) et Ruxthiel (1812)[1]. Dans l'enlèvement de Psyché par Zéphyr, au Louvre, celui-ci a renouvelé le paradoxe de sculpter ce qui ne relève que de la peinture ou du récit, comme chez Apulée. Chaudet lui-même obéit, en 1802, à la séduction du mythe et de Canova, dont il avait été le collaborateur à Rome : non content de reproduire le marbre du Capitole dans son illustration d'Athalie et de dessiner en grand le triomphe de Psyché, il sculpte le joli Amour du Louvre, qui a mis un genou en terre pour taquiner un papillon avec une rose : c'est une allégorie délicate, à la façon de l'Anthologie, de l'amour qui tente l'âme par l'attrait du plaisir. Les courbes de l'ensemble sont d'une grâce un peu molle, et sur la plinthe du socle sont semés, en relief très léger, de petits amours ailés et des papillons, c'est-à-dire des psychés aux ailes de libellule.

A plus forte raison la peinture devait-elle s'emparer du thème, puisque les sculpteurs eux-mêmes demandent pour lui au marbre des effets pittoresques. L'exquis Prud'hon, qui attendrit de douceur corrégienne la grâce de l'alexandrinisme, lui a prêté son art moelleux et velouté. C'est une allégorie où l'âme, le crépuscule, la nuit mettent du mystère : il en aimait le voilé. Et puis, pour cet amateur de Longus, c'était l'attrait de la Grèce hellénistique, qui oublia son âge héroïque dans des rêves de volupté souriante sous les oliviers méditerranéens. Il connaît le groupe antique du Capitole et ceux de Canova, avec lequel il s'était lié à Rome jusqu'à être près de s'y fixer sur ses instances; mais il échappe à « l'influenza » par le don du charme inné et ineffable. Entre les modèles et lui, quelque chose s'est insinué qui n'est qu'à lui : l'onctueux de la forme, la tendresse du sentiment, une mollesse ionienne dans la volupté. C'est Devosge, sans doute, qui lui révéla la séduction : dès Dijon, il dessine pour Fauconnier *Psyché et l'Amour endormis*. A Rome,

Disquisitio mythologica de Psyche et Cupidine ont la chasteté scandinave. Il faudrait citer encore celles de Douglas Hamilton et de Westmacott (1822).

1. Toutes les trois au Louvre, sculpture moderne, salle Chaudet.

vers 1785, il inscrit sur son carnet ce projet : *l'Amour et Psyché*. De nouveau un dessin de la collection His de la Salle, au Louvre, la penche sur le sommeil d'Éros, sous la clarté mouvante de la lampe. *L'Enlèvement de Psyché* par les amours et Zéphyr, du Salon de 1808, au Louvre, montre le corps délicat, détendu dans l'assoupissement, modelé par les baisers de la lumière qui descend de l'Olympe. Dans les deux esquisses de Chantilly les rayons de la lune la caressent encore, toujours endormie ou réveillée, ainsi que les petits zéphyrs qui l'effleurent comme des phalènes. Partout le clair-obscur, doux comme ouate, pétrit voluptueusement les formes de l'amoureuse. C'est cette suavité lunaire autour d'un mol abandon, et non une conception nouvelle, qui fait l'originalité de ces œuvres où quelque chose d'Anacréon, de l'hellénisme ionien, du Corrège, de notre XVIIIe siècle, et même de Canova, s'est venu fondre dans la nature d'artiste la plus prédestinée qui fût à l'antique légende, sauf peut-être la gravité du symbole.



GÉRARD. — L'AMOUR ET PSYCHÉ.

Musée du Louvre

Rien ne fait mieux sentir cette poésie que la comparaison avec l'œuvre de Gérard. Ce Romain de naissance, qui connut aussi et aima Canova, exécuta dès 1795 cinq dessins pour l'édition de la *Psyché* de

La Fontaine chez Didot. La réunion des amants dans l'Olympe est significative comme exemple : c'est le moment délicat où Éros dénoue la ceinture de Psyché. Nul frémissement : l'ardeur antique et le charme de Prud'hon se sont glacés au contact du style. Mais l'œuvre fameuse est le tableau du Salon de 1808, au Louvre : c'est l'un de ceux où s'exprime une époque. *Psyché reçoit le premier baiser de l'Amour*, qui n'est visible que pour nous, non pour elle. Étonnée avant de s'émouvoir, elle écoute, les yeux vagues, l'écho que la sensation inconnue éveille déjà en elle. Un papillon, symbole de son âme, c'est-à-dire d'elle-même, voltige sur son front dans le ciel trop bleu, devant l'horizon des collines virgiliennes. L'œuvre a le goût de l'eau qui sort du glacier : c'est pur et froid. Métaphysique est la conception, puisque Psyché n'est au fond qu'une idée, l'Amour qu'elle ne voit pas un simple émoi et le papillon un pur symbole. Aussi cet art trois fois abstrait a-t-il raréfié la vie, plus encore que chez Canova. Les formes sont si mollement indiquées que le sculpteur Giraud demandait, en regardant le dessous des seins, « si les côtes étaient peintes en haut ou en large ». La chair n'est qu'ivoire ou émail ; la touche, d'un poli excessif, laisse glisser, couler la vue et les doigts. Délicat jusqu'à la subtilité, virginal jusqu'à la fadeur, le tableau resta sans clients après le Salon : Fontaine et Le Breton se cotisèrent pour l'acheter. Mais la séduction finit par s'exercer, d'autant plus pénétrante qu'elle avait été plus lente. Les graveurs Godefroy, Desnoyers, Simon Pradier le multiplient ; Mme Jacotot va le peindre sur porcelaine de Sèvres, les Parisiennes se fardent à blanc pour en obtenir la pâleur éthérée ; le Louvre l'achète en 1822 comme œuvre historique ; enfin, Lamartine, en envoyant en 1836 son *Jocelyn* au « baron » y joignait ce quatrain :

Sous les traits de Psyché toi qui peignis une âme,
Pour créer comme toi j'ai fait de vains efforts.
Jette à mes deux amants un éclair de ta flamme,
Et mes âmes auront un corps.

Volupté ou charme pur, c'est tout le sujet. David, héroïque et chaste, romain à la façon de Corneille, devait donc y échouer ; d'autant plus que le naturalisme vigoureux qui est au fond de sa nature semblait répugner à l'allégorie délicate. Singulier est pourtant l'attachement qu'il lui a

voué : c'est peut-être le plus saisissant témoignage de la vogue de la fable. Psyché inaugure et clôt presque son long labeur. En 1789, c'est lui qui organise chez le duc d'Orléans, entre autres tableaux vivants, la « pantomime » de l'Amour et Psyché, qui offre, dit-il, la « perfection du beau idéal » : Mlle de La Vœstine, qui a quinze ans, fait Psyché, et Paméla, sa sœur, l'Amour. La même année, non seulement il reproduit le groupe antique du Capitole dans son *Pâris et Hélène*, mais encore il peint en buste, sans l'achever, une *Psyché abandonnée*, assise, nue, « en un lieu désert ». A l'autre bout de sa carrière, dans l'exil de Bruxelles, en 1817, ce sujet de jeunesse et de sa jeunesse lui revient au cœur, et c'est l'épisode du bonheur qui cette fois séduit le vieillard. Mais à 70 ans il n'a plus les grâces d'état. *L'Amour au lever du jour quitte Psyché endormie*[1] ; elle repose encore avec une lassitude qui détend les lignes de son corps, mais la réminiscence de l'Ariane antique est trop visible. Dans la contagion du milieu flamand, l'Amour est devenu un peu commun : c'est le modèle, qui sort du lit cyniquement satisfait. Le pauvre Gros lui écrit que le tableau est digne des Grecs, mais la tête « un peu faunesque » de l'Amour, ses mains « un



A. Canova. — L'Amour et Psyché.
Musée du Louvre.

1. Dans la collection Furtado. Cf. la gravure dans le *Salon de 1817* de Miel, et celle de J. David Bibliothèque des Arts décoratifs, *Allegorie*, album 28 *bis*.

peu brunes », son pied « un peu trop long », et « l'orteil de Psyché un peu saillant » troublent sa dévotion. En somme, les ailes du dieu et le papillon qui halète sous la courtine évoquent seuls l'esprit de la fable : David appuie de ses muscles, comme pour les Horaces ou pour Brutus, sur un sujet qui est de demi-mot pour la pensée et de demi-teinte pour le pinceau.

Les *Psychés* de Serangeli (S. 1810), Duret (1812), Fragonard fils (1814), *l'Amour jaloux d'un papillon* d'Eggenswiller (1812), d'autres œuvres encore, nous amèneraient aux mêmes conclusions. C'est un néo-platonisme esthéthique qui a favorisé la vogue incroyable du mythe grec. Prôné par Winckelmann, Quatremère de Quincy et Droz, à l'Institut par Delisle de Sales, Mercier et Lévesque, par Émeric David lui-même en certaines pages de son *Art statuaire*, et par le prolixe Girodet : justifié, à ce qu'il semblait, par certains antiques gréco-romains apportés au Louvre de 1798 à 1810, il se condense pour les artistes dans l'histoire de Psyché parce qu'elle est l'allégorie de l'âme, purifiée progressivement jusqu'à l'immortalité[1]. Ils savent qu'elle est déjà virtuelle dans le « Phèdre », et qu'Apulée lui-même était platonicien. Landon et autres exégètes y entrevoient, tout au fond, les aspirations d'un idéalisme inassouvi. En tout cas, le second groupe de Canova a la prétention formelle d'être platonicien. Si le tableau de Gérard ne l'a pas, Kératry le trouve « beau comme le plus beau dialogue de Platon ». Le sujet ne comporte plus le miroir de Boucher ou le boudoir de Belle : hors Prud'hon peut-être, jusque dans la grâce il garde une gravité. Tout y est discret, parfois sous-entendu. C'est de l'essence d'allégorie : si chez Gérard et Évariste Fragonard Psyché ne voit pas l'Amour, c'est que celui-ci est moins un dieu que l'Émoi. Et voilà la peinture de l'invisible. C'est proprement l'horreur de la sensation et du contact ; dans le groupe penché de Canova et chez Gérard les mains de l'Amour ne touchent pas Psyché : elles vont l'effleurer. Il ne l'embrasse pas : il va l'embrasser. Rappelons-nous par contraste les bouches collées du groupe antique du Capitole ! C'est la peinture, non de ce qui est, mais de ce qui va venir : cet art ne fixe ou plutôt n'indique que des velléités.

Le néo-platonisme de la forme enveloppe celui de la conception. Modelée sur « la beauté céleste, inaccessible aux esprits comme aux sens du vul-

1. Voir aussi la *Décade*, t. LI, 1806, p. 487.

gaire », ainsi que le veut Girodet, elle se fige dans l'indétermination qu'exigeait Winckelmann au nom des Grecs. La légende permet, ou plutôt exige le nu, sauf de légers voiles et parfois les ailes de libellule pour Psyché ! Et cette nudité est en elle-même idéale : jeune, fraîche, intacte. Chez Canova, Gérard, Chaudet..., les deux amants ont 14 ou 15 ans : c'est d'un côté l'éphébie, de l'autre la fleur de la virginité. Ni plis, ni veines, ni muscles n'interrompent la pureté de la ligne et le glacis rond de la forme. Winckelmann rappelait qu'Orphée, cherchant la meilleure allégorie pour expliquer la manière dont la divinité peut communiquer avec les hommes, imagina que Jupiter et les autres divinités étaient androgynes : « Presque tous les anciens, ajoute-t-il, partagèrent cette manière de penser » [1]. Nos artistes de l'Empire semblent la leur avoir empruntée : la forme androgyne, telle est pour eux, en fin de compte, l'intime attrait de la légende. Même dans le marbre du Capitole, tout brûlant du baiser, Émeric David ne voit que « l'union des âmes ». L'esthétique platonicienne finit par épurer la forme jusqu'à la suppression du modelé ; dans le premier groupe canovien, les vides l'emportent sur les pleins jusqu'à la négation même de la substance.



CHAUDET. — L'AMOUR.
Musée du Louvre.

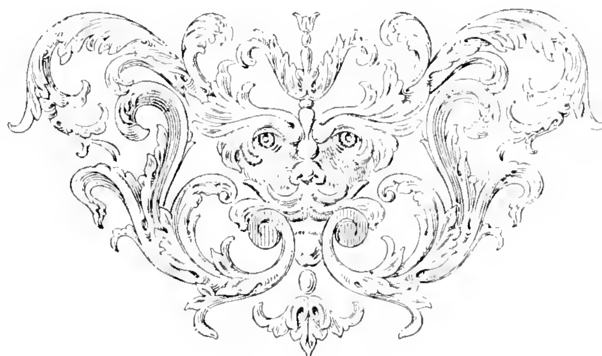
Ce platonisme s'enveloppait du reste d'un parfum d'alexandrinisme.

1. *Monuments inédits*, traduct. Desodoards, 1808, t. I, p. 145, et *Hist. de l'Art*, IV, 2.

Plus de grandes compositions décoratives autour de Psyché : elle n'est plus sous la Révolution et l'Empire qu'un εἰδύλλιον, une petite image, statue, groupe ou tableau. Venue peut-être d'Orient, reprise par Méléagre de Gadara, amplifiée par Apulée de Numidie, c'est-à-dire hellénistique et gréco-romaine par son milieu de culture, la fiction ne peut que séduire ces amateurs de Théocrite et de l'Anthologie, qui peignent à l'envi les sujets de grâce grecque affinée par la décadence, l'Amour et la Rose, Adonis, Cyparisse, Hylas, Endymion, Anacréon et Sapho. Ils illustrent les textes alexandrins directement, pour les éditeurs Didot, famille d'alexandrins. L'alexandrinisme leur offrait même des modèles dans les cités grecques de Campanie nouvellement explorées : Regnault, Prud'hon, Girodet, Chaudet, Canova, Matte..., doivent quelque chose aux peintures d'Herculanum. Or, c'est l'époque (1785-1815) où l'hégémonie de David développe dans l'art français l'énergie morale, l'énergie physique : l'une y tend l'expression jusqu'à la dureté, l'autre y fait saillir le muscle jusqu'à la bosse. Mais, dans ce thème de l'Amour et Psyché, elle s'est délicieusement reposée de l'héroïsme des sujets, de la gravité romaine des figures, du dessin robuste et de la plastique trop ferme. Il est au *Serment des Horaces* et au *Brutus* de David, ce que la « Rose d'amour » de Millevoye, qui a beaucoup pris à l'Anthologie, est à la tragédie d' « Hector » de Luce de Lancival.

René SCHNEIDER

(A suivre.)



LES « GRIVOISES », RAPES A TABAC



ANS l'histoire de presque toutes les grandes nations, on rencontre un certain nombre de périodes privilégiées, où tout ce qu'a produit la main de l'homme revêt un caractère de grandeur ou d'élégance, de noblesse ou de force, qui le distingue si bien des productions antérieures ou plus récentes qu'aucune confusion n'est permise.

Chez nous, le XVIIe et le XVIIIe siècle jouissent de cet enviable privilège. Et ces qualités éminentes ne s'affirment pas seulement dans les œuvres maîtresses de l'architecture, de la statuaire ou de la peinture. Elles se manifestent dans les moindres objets d'usage journalier, jusque dans les ustensiles les plus vulgaires. Nous n'en voulons pour preuve que les *grivoises*, dont le nom suffit à nous révéler quelle fut la condition ultra-modeste de leurs premiers possesseurs [1].

La décoration dont, en dépit de leur origine, on gratifia certains de ces menus objets est, en effet, si remarquable qu'elle éveilla l'attention de nos plus fameux collectionneurs [2] et ouvrit aux *grivoises* les portes de nos musées. Que Rouen, dont les faïenciers en ont fabriqué de fort belles,

1. « *Grivois*, soldat éveillé et alerte » (*Dictionnaire de l'Académie*, nouvelle édition, 1718). Rapprocher cette définition du mot *caporal*, qui, de nos jours, sert encore à désigner une certaine qualité de tabac.

2. Sauvageot, du Sommerard, le baron Pichon, Maze-Sencier, Paul Eudel, Leroy-Ladurie, Révoil, qui furent, en leur temps, les législateurs (si l'on peut dire ainsi) de la « petite curiosité », les recueillirent les premiers avec intérêt. Parmi les amateurs distingués dont elles retinrent l'attention, on peut citer, à Paris, MM. Chappey, Armand Queyroi, Peyre, Maciet, Doistau, Leseq des Tourelles, Denormandie, Alaret, Level, de Vielville, Mme Jubinal de Saint-Albin, Bowes de Saint-Amand, etc. En province et à l'étranger, nous en avons rencontré, dans les collections Desperrières

leur ait fait bon accueil, rien de plus naturel. Que Dieppe, où depuis trois siècles, on excelle à tailler et à sculpter l'ivoire, ait tenu à réunir quelques spécimens attribués à ses ivoiriers fameux, c'était presque un devoir. On aurait compris cette même préoccupation indulgente à Limoges, quoique les râpes assez nombreuses qu'on y fabriqua soient, à de rares exceptions près, de beauté discutable ; mais Londres, mais Berlin, mais Munich, mais Edimbourg..., mais Paris ? car le Musée des Arts décoratifs et Cluny leur ont ouvert leurs vitrines[1].

En dépit de tant d'hospitalités glorieuses, les critiques d'art, cependant, ne se sont que rarement occupés de ces parvenues. Leur existence est demeurée profondément obscure. En vain, certaines collections privées nous prouvent-elles que leur nombre fut considérable[2]. En vain, les prix payés pour quelques-unes d'entre elles attestent-ils un engouement peut-être exagéré. L'érudition, un peu spéciale, qui se consacre à la « curiosité » les a traitées avec une relative indifférence, contre laquelle nous voudrions réagir en leur faisant un commencement d'histoire. C'est pourquoi nous allons expliquer comment elles virent le jour ; puis nous retracerons aussi fidèlement que possible le rôle, peu distingué (hélas !), qu'elles furent appelées à remplir.

I

On sait que l'usage du tabac à priser fut introduit en France par un diplomate distingué, linguiste éminent, Jean Nicot, « auteur d'un dictionnaire dont notre langue ne peut se passer », — disent les auteurs de l'*Encyclopédie*[3], — qui fut conseiller du roi et maître des requêtes de son hôtel, et de 1559 à 1561 ambassadeur de Charles IX auprès du roi de Por-

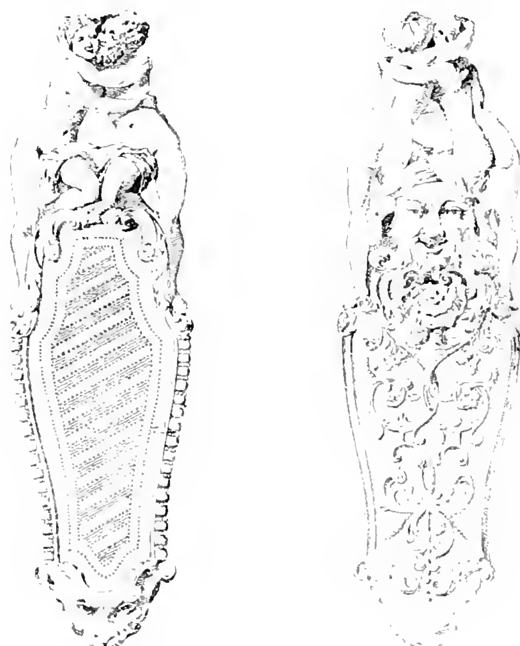
et Bessonneau d'Angers, Dejault-Martinière au Mans, Jules de Vicq à Lille, Trimolet à Dijon ; chez Sir Richard Wallace et Mr Helton Price à Londres, Figdor à Vienne, de Bahault à Bruxelles, Osterrieth à Anvers, Christophe Van Loo à Gand, etc., etc. ; enfin, à Montauban, chez le chanoine Pottier qui, dans une intéressante communication aux *Sociétés de Beaux-arts des départements* (session de 1902, t. XXVI), s'est fait leur historien occasionnel.

1. Nous avons constaté leur présence dans trente-cinq de nos musées de province et dans une quinzaine de musées de l'étranger : notamment aux musées d'Amsterdam, de Bâle, de Berlin, de Bruxelles, de Budapest, d'Edimbourg, de l'Ermitage, de Francfort, de Gand, de Genève, de Londres (British Museum et South Kensington), etc., etc. Constatation d'autant plus intéressante que, nous le verrons par la suite, la presque intégralité de ces râpes ont vu le jour sur notre territoire.

2. La collection Chappey, dispersée en mars 1906 et mai 1907, à la salle Georges Petit, en comptait 130, celle de Mme Denormandie en compte actuellement près de 200, celle de M. Alaret 250.

3. Le *Trésor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, 1606, in-folio.

tugal. La reine Catherine de Médicis, sujette à de violents maux de tête, en prit et s'en trouva bien. Pour lui faire leur cour, un certain nombre de hauts personnages se conformèrent à son auguste exemple. Par eux, l'action peu ragoûtante de « provoquer une titillation sur les nerfs de la membrane pituitaire » gagna de proche en proche. Au XVIIe siècle, l'usage de « l'herbe à la Reine » (c'est le nom que le tabac avait reçu dans le principe) devint assez général pour que la fiscalité se préoccupât de sa vente ; et de la sorte le roi, suivant un mot piquant de d'Argenson, put voir grossir à la fois ses ressources budgétaires et les nez de ses sujets.



NYMPHE ET SATYRE.

Râpe en bois
Musée du Louvre. — Collection Sauvageot.

Hâtons-nous d'ajouter que ce qui rend cette diffusion absolument extraordinaire, c'est peut-être moins la malpropreté d'un usage qui contrastait étrangement avec les élégances de la société la plus raffinée dont on ait conservé le souvenir, que ce fait invraisemblable qu'elle se généralisa en dépit des plus puissantes et des plus augustes oppositions. Prélats, pontifes, monarques échouèrent contre elle. Un roi ne dédaigna pas d'écrire contre le tabac et son usage[1], et le prince qui modestement avait pris le Soleil pour emblème, qui prétendait incarner l'État en sa personne, devant les volontés duquel se pliaient toutes les autres volontés, ne parvint pas, malgré sa répugnance hautement affichée, à enrayer ce courant irrésistible.

Tant que l'usage du tabac à priser se confina dans les milieux de

1. Jacques Ier d'Angleterre. C'est à lui du moins qu'on attribue le traité : *A counterblast to tobacco, to wich is added a discourse proving that tobacco is a procuring cause of the scurvy*, London, 1672, in-4°.

l'aristocratie et de la haute finance, sa préparation demeura l'objet d'opérations fort compliquées et de soins très coûteux. Le détail de ces opérations nous a été conservé par un petit livre devenu très rare[1]. On y trouve longuement décrite la façon dont les feuilles étaient séchées, pilées au mortier, pulvérisées, passées au *sas* (tamis), puis soumises à des bains successifs où elles prenaient la couleur, séchées de nouveau, parfumées par des essences diverses, suivant le goût du priseur, et à l'aide de procédés qui exigeaient un long temps et des précautions infinies. Chez les grands seigneurs, ces préparations compliquées incombaient à des officiers spéciaux, et quelques-uns y excellaient au point que leurs noms nous ont été conservés. Quant aux personnages de moindre importance, les parfumeurs en renom des grandes villes se chargeaient de les satisfaire.



HOMME RAPANT UNE CAROTTE DE TABAC.

Râpe en bronze.
Collection Marel

On conçoit que le matériel indispensable à ce traitement délicat, qui comportait des mortiers, des cuves, des tamis, des séchoirs, des caisses à parfums, ne laissait pas d'être encombrant. En outre, les manipulations que nous avons sommairement indiquées devenaient fort coûteuses. Aussi, quand l'habitude de priser se vulgarisa, les consommateurs modestes se mirent à la recherche de procédés plus expéditifs et moins dispendieux. C'est alors que la râpe à tabac entra en scène.

A quelle époque et dans quelle région fit-elle sa première apparition ? Les continuateurs du *Dictionnaire* de Richelet se chargent de nous fixer sur ce point[2]. Et la date

1. *Le Parfumeur françois, avec le secret de purger le tabac en poudre et de le parfumer à toutes sortes d'odeurs*, par le S[r] Barbe, Lyon, 1693, in-18.

2. *Nouveau Dictionnaire contenant tous les mots anciens et modernes* (1719). Après avoir défini la *grivoise* « tabatière où il y a une râpe sur laquelle on râpe le tabac », cet ouvrage ajoute : « Les grivoises nous sont venues de Strasbourg en 1690 ». Ce qui rend cette date très vraisemblable, c'est que Furetière, si curieux de néologismes, si accueillant aux expressions pittoresques, ignora ce mot ; son *Dictionnaire universel* (Paris et Amsterdam, 1690) n'en fait pas mention. Bien mieux, Richelet lui-même, dans la dernière édition de son *Dictionnaire*, publiée de son vivant (1693), ne le mentionne pas davantage.

qu'ils nous apportent, comme le lieu d'origine, n'ont rien que de plausible. Notre frontière de l'Est, alors théâtre de guerres quasi-perpétuelles, était précisément celle par laquelle se pratiquait, en France, l'importation du tabac. Les simples soldats qui, à l'imitation de leurs officiers, avaient contracté l'habitude de priser, pouvaient donc se procurer à bon compte la *carotte* nécessaire, — à si bon compte même, qu'ils en introduisaient en fraude et en telle quantité que le fisc, ému de cette contrebande, obtint contre les *faux-tabatiers*, assimilés aux *faux sauniers*, les pénalités les plus rigoureuses, voire le gibet, et le droit de faire arrêter les colonnes en marche pour visiter les sacs des soldats, les cantines des officiers, et opérer les saisies nécessaires [1].



Mme Gavaudan dans le « Diable à quatre ».
Estampe en couleurs. — Collection H. Havard.

En possession de la *carotte*, il s'agissait de la transformer en poudre. Nos militaires eurent bientôt fait d'emprunter à l'arsenal culinaire les râpes à sucre, à muscade, à pain (pour la chapelure) dont leurs amies faisaient un journalier usage. L'origine de la *grivoise* est là.

Plus tard, les officiers en campagne, mal approvisionnés de tabacs parfumés, recoururent à ces procédés sommaires. Puis, rentrés dans la vie paisible, ils continuèrent, ayant pris goût à cette préparation grossière, mais dont l'arome semblait plus naturel, à donner la préférence au *râpé* sur le *fin*. — Tels, de nos

1. *Traité de la police générale des villes, bourgs, paroisses, etc.*, par Edme de la Poix de Freminville, Paris, 1758, p. 358 et suivantes.

jours, certains fumeurs préfèrent le vulgaire *caporal* et la pipe juteuse, aux meilleurs cigares de la Havane. — Pour ces consommateurs d'aristocratique condition, il fallut des râpes moins communes. Puis l'art, qui alors (nous l'avons dit) ne négligeait rien, intervint et bientôt apparurent ces jolies *grivoises*, auxquelles nos collectionneurs font aujourd'hui un si généreux accueil.



Homme se servant de sa râpe.
Râpe en bois.
Collection Maret.

II

Que la tabatière soit devenue un bijou de valeur, un joyau magnifique, cela se comprend. La vanité de ceux qui la possédaient, secondée par la complicité des orfèvres et des joailliers, prodiguant autour des émaux et des miniatures les ciselures les plus fines et les pierres du plus haut prix, suffisent à nous expliquer la somptueuse richesse de certaines de ces *boëtes* (c'est le nom sous lequel on les désignait jadis)[1]. Encore les plus coûteuses ne sont-elles pas parvenues jusqu'à nous. Leur richesse même leur a été funeste. Il suffit de lire, dans *le Cérémonial françois*, l'estimation de certaines d'entre elles transformées en cadeaux diplomatiques, et les réclamations de certains ambassadeurs protestant contre l'insuffisance de la valeur intrinsèque de celles que le protocole leur attribuait, pour deviner le sort qui leur était réservé. La tabatière était en outre un « bijou de mains » qu'on se faisait honneur et plaisir de faire passer sous les yeux des jolies dames et des nobles seigneurs. Son maniement, en outre, prêtait à des gestes élégants. C'est ce que Montesquieu appelait dans ses *Lettres persanes* « faire parler sa tabatière ». Enfin, la façon dont on y puisait, la manière dont le priseur rejetait en arrière les dentelles de ses manchettes, avant d'approcher de ses narines la poudre parfumée, les délicates chiquenaudes dont il gratifiait ensuite son jabot, toute cette opération donnait lieu à une mimique théâtrale et gracieuse. Avec la râpe à tabac, il ne se passait rien de pareil.

1. Mercier, *Tableau de Paris*, ch. CLXXV, t. II, p. 129.

Confinée dans une poche de la « veste », elle n'en était tirée que lorsque le besoin de son intervention se faisait sentir. Une fois dehors, l'action de frotter la *carotte* sur la râpe n'offrait rien de particulièrement distingué. La poudre obtenue par ce frottement était déversée, par un étroit conduit, sur la partie de la main gauche située entre le pouce et l'index, et qui reçut de cette destination éventuelle le nom de *tabatière anatomique*. Elle était ensuite bruyamment reniflée, si bien que l'acte en soi médiocrement ragoûtant de priser devenait de la sorte tout à fait malpropre. Cependant, malgré une mise en scène aussi fâcheuse, le grand goût qui, nous l'avons dit et répété, dominait à cette époque, ce sentiment d'art qui ne négligeait rien de ce qui touchait aux usages de la vie, prit soin de *dévulgariser* ces modestes ustensiles, et de les décorer avec une élégance, une ingéniosité telles que nous leur découvrons aujourd'hui un réel intérêt.



RAPE EN BOIS.
Collection Maret.

Cet intérêt est d'autant plus notable, que nous ne connaissons pas les plus riches, les plus belles de ces *grivoises*, celles d'or et de vermeil dont certains comptes officiels font mention ayant, au premier changement de la mode, été impitoyablement « réalisées ». Quant aux autres, nous parlons de celles qui avaient été exécutées dans des matières sans valeur intrinsèque, celles d'ivoire ou de buis, pour ne citer que les plus nombreuses, toutes ou presque toutes ne nous ont été transmises qu'incomplètes et mutilées.

Pour se conformer aux services qu'on exigeait d'elle, la *grivoise* en effet devait posséder certains organes essentiels. C'était d'abord un réci-

pient de forme allongée, muni d'un couvercle à charnière ou glissant dans une rainure, destiné à recevoir et à loger la *carotte* ; au-dessous, se trouvait un second compartiment, dans lequel était fixée la râpe ; puis, sous cette râpe, une sorte de cuvette aboutissait à un petit réservoir où venait s'emmagasiner la poudre obtenue par le frottement. Nous avons expliqué que ce réservoir se terminait, en manière de pulvérin, par un tuyau qui en réglait la sortie.



RAPE EN BOIS.
(Collection Maret)

Or, sauf dans les *grivoises* très ordinaires, toutes ces parties complémentaires, couvercles, compartiments, pulvérins, etc., étaient faites en métal précieux, argent ou vermeil ciselé, gravé, etc. Seule la cuvette inférieure était en os, en ivoire, en buis, et seule elle nous a été conservée. A d'infiniment rares exceptions près (et de ces exceptions, à Paris, nous n'en pourrions citer qu'une seule [1]), toutes les armatures métalliques ont été détachées, le plus souvent même arrachées avec brutalité, au point de fracturer la cuvette de bois ou d'ivoire. — La raison de cette mutilation, demanderez-vous ? — Elle est des plus simples. Cette armature d'argent pouvait peser de 25 à 35 grammes et valait, suivant le cours du métal, de 6 à 9 francs. La grille elle-même, qui constituait la râpe proprement dite, n'était pas davantage respectée, malgré son poids infime ; mais, comme elle expliquait le rôle essentiel du petit meuble, d'ingénieux négociants ont cru devoir gratifier les cuvettes qu'ils offraient aux amateurs d'ignobles râpes en fer, oxydées par le temps (?), souvent même maculées de jus de tabac afin de corser la couleur locale. En sorte que ces *grivoises* si chèrement payées, hospitalisées par nos collectionneurs dans leurs plus belles vitrines, admises dans nos musées ne constituent, à proprement parler, que des fragments, des débris, des tronçons de râpes.

Ajoutons que, si ces mutilations ont été générales, c'est que le goût spécial marqué par nos « curieux » pour les râpes à tabac est de date relativement très récente. Alors que dès le XVIIIe siècle on pouvait admirer

1. Elle appartient à M. Level.

à Paris et dans quelques grandes villes d'Europe de splendides collections de tabatières, c'est seulement au milieu du siècle dernier que quelques amateurs de haute marque, aussi originaux que hardis, Sauvageot, du Sommerard, le baron Pichon daignèrent s'intéresser à ces vulgaires et timides concurrentes. Plus tard, comme cela arrive presque toujours, l'objet nouveau rencontra ses fanatiques qui se disputèrent tout ce qui n'avait pas été détruit. On se mit à collectionner spécialement les *grivoises*, et dans ces agglomérations un peu trop confuses, on s'efforça d'introduire un ordre systématique. C'est ce que nous aurions souhaité de faire aujourd'hui : malheureusement, dès qu'on veut procéder à un classement rationnel, on s'aperçoit bien vite que les points de repère indispensables font presque partout défaut.



RAPE EN BOIS.
Collection Maret

III

Tout d'abord, quel ordre adopter ? L'ordre chronologique ? C'est assurément celui qui peut tenter un historien soigneux et avisé. Mais il suffit d'un instant pour reconnaître qu'en l'espèce il est impraticable. Le court espace de temps qui sépare l'apparition des râpes à tabac de leur déclin les rend presque toutes contemporaines les unes des autres. Il ne permet pas, en tout cas, aux transformations que subit le goût général de s'accuser d'une façon assez caractéristique pour imprimer à leur décoration des modifications révélant des étapes successives.

On n'a pas oublié la date que les continuateurs de Richelet assignent à leur première manifestation (1690), et encore ne nous parlent-ils que de *grivoises* vulgaires. L'usage des râpes de luxe ne dut se répandre dans

les classes privilégiées que quelques années plus tard. Or, à partir de 1750, il n'est plus question de ces râpes de luxe. Dès cette époque, on trouvait à tous les coins de rue quelqu'un de ces « détailleurs » qui vendaient « la poudre du Roy », et dont Mercier, dans son *Tableau de Paris*[1], nous a laissé un portrait peu flatteur. Ces « détailleurs » et les marchands en boutique, désireux de répondre aux goûts variés de leur clientèle, vendaient couramment du *râpé* et du *fin*. Le fait nous est attesté par des documents irréfutables[2]. Bien mieux, à l'imitation des grands seigneurs et des illustres dames, clients attitrés de Lazare Duvaux et du *Petit Dunkerque*, lesquels possédaient des tabatières à compartiments, recevant des poudres diversement parfumées, pour répondre aux exigences olfactives de leurs nobles amis, les bons bourgeois réservaient un de ces compartiments au *râpé*. Une chanson, que le bon abbé de Lattaignant, aux environs de 1760, avait cru devoir rajeunir, atteste cette promiscuité singulière :

J'ai du bon tabac dans ma tabatière.
J'ai du bon tabac, tu n'en auras pas.
J'en ai du *fin* et du *râpé*,
Mais ça n'est pas pour ton fichu nez...

Il va sans dire que ce *râpé*, fourni par les « détailleurs » à des priseurs, que Mercier lui-même nous déclare ne plus posséder la râpe traditionnelle, n'était pas obtenu avec ces élégants ustensiles dont nos collectionneurs se sont épris. D'abord, il fut fabriqué à l'aide d'un appareil en forme de banc, muni sur son plateau d'une large râpe en fer, appareil primitif dont quelques spécimens sont parvenus jusqu'à nous[3] et dont une enseigne de marchand de tabac, conservée au musée de Montauban, nous offre une représentation d'autant plus intéressante qu'on y voit le débitant l'utilisant pour les besoins de sa clientèle[4].

1. *Tableau de Paris*, t. XII, p. 8.

2. Notamment par un certain nombre de documents céramiques. Les plus remarquables de ces pots a tabac que nous ayons rencontrés étaient en faïence de Delft et figuraient dans la collection du chevalier Alberda van Ekensteen au château de Biljoen près de Groningue; ils étaient au nombre de trois, portant les étiquettes BRASILLE, STRAALSBURGER, RAPPE DE DUNKERQUE.

3. Voir notamment dans la collection Alaret.

4. Cette enseigne de 2m de long sur 1m10 de hauteur, peinte par un nommé S. Felis, a pour legende A L'EXELENCE DU TABAC; elle a ete publiee dans les comptes rendus des seances des *Societes de Beaux-Arts des Departements*, t. XXVI.

Si l'on continua de se servir de ces sortes d'appareils en province, à Paris ils furent promptement remplacés par d'autres, d'un mécanisme plus perfectionné. La présence, dès 1744 (notez cette date), dans le cabinet de physique du sieur Bonnier de la Mosson d'une machine à hacher le tabac prouve que la substitution fut assez rapide. L'annonce dans une *Vente de meubles et d'effets*, qui eut lieu rue Saint-Antoine le 10 septembre 1778, d'une « machine mécanique qui Râpe, Mout et Tamise à la fois sept bouts de tabac », une autre annonce du *Journal de France* du 14 août 1779, où nous relevons l'offre d'un appareil du même genre, montrent que l'usage s'en était généralisé[1].



RAPE EN BOIS AUX ARMES DES COLIBOEUF.
Musée du Louvre. — Collection Sauvageot.

On est donc en droit d'affirmer que, dès 1750, les râpes de luxe avaient cessé d'être en usage, et les spécimens qui nous ont été conservés confirment cette assertion. Si l'on trouve en effet, dans l'immense assortiment de nos *grivoises*, un certain nombre de personnages de la Comédie italienne dont la vogue dura jusqu'en 1715 ; si l'œil très exercé des amateurs, familiarisé avec les « modes » de nos décorateurs reconnaît aisément dans leur ornementation l'heureuse influence qu'exercèrent de leur temps les Le Pautre, les Bérain, les Daniel Marot, les Bernard Picard ; si nombre de nos plus belles râpes offrent des réminiscences frappantes des souples arabesques de ces maîtres illustres, de leurs rinceaux fleuris, de ces dais caractéristiques sous lesquels ils aimaient à abriter leurs allégoriques personnages ; si, après eux, mais en très petit nombre, on découvre des cuvettes en ivoire *piqué d'or*, figurant de ces chinoiseries si goûtées à l'époque de la Régence ; par contre, on chercherait vainement, dans les milliers de

1. *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration*, 2e édition, t. IV, col. 707.

râpes qui nous sont connues, un de ces décors « à la grecque », un de ces encadrements « à l'antique » chers à Mme de Pompadour, et que nous qualifions témérairement de « style Louis XVI ». Au temps de la belle marquise, l'art avait cessé de se préoccuper des *grivoises*. Quant aux râpes vulgaires, ce serait méconnaître la persistance des coutumes populaires que de croire à leur subit abandon. Elles persistèrent longtemps encore à être utilisées par les petites gens.

Notre brave Sedaine, dans son opéra comique du *Diable à quatre*[1], représenté pour la première fois en 1762, nous montre en effet la commère Margot, procédant sur la scène au *râpage* classique. Il est, en outre, fort probable qu'un héroïque « sans-culotte » fut le premier possesseur de la curieuse *grivoise* de la collection Denormandie, représentant un coq vainqueur perché sur un canon, et dont la présence à cette place est expliquée par ce distique dépourvu d'afféterie.

Quand je ne chanterai plus,
Tous les priseurs seront f..tus.

Mais ces retardataires n'ont historiquement guère plus d'importance pour nos « curieux » que les *queues de rat* des maraîchères d'autrefois n'en peuvent avoir pour les collectionneurs de tabatières.

Ajoutons encore que longtemps avant que la mécanique fût venue au secours des priseurs indolents, leur naturelle paresse avait provoqué la confection de râpes imposantes, et de telles dimensions qu'on est obligé de leur assigner un rôle collectif. Elles ne pouvaient guère, en effet, trouver leur emploi que pour un groupement de consommateurs : escouades de guerriers, communautés religieuses, etc. Or, dans le nombre de ces râpes monumentales, il en est de fort remarquables.

Les plus intéressants de ces spécimens de grande taille se rencontrent à l'étranger, aux musées d'Edimbourg, d'Amsterdam, dans la collection Figdor à Vienne, ce qui laisse croire qu'elles furent surtout en usage hors de nos frontières, opinion que confirme la présence dans les collections d'outre-Rhin d'énormes *grivoises* allemandes en noyer incrusté de burgau, figurant souvent la tarasque légendaire. On en fit toutefois en France, et de fort belles, qu'on peut voir aux musées de Rouen, de Cluny, des Arts

1. *Le Diable à quatre* ou *La double métamorphose*, acte I, scène XI.

décoratifs, dans les collections Alaret, Level, Denormandie, etc. Cette dernière en possède notamment une de toute beauté, représentant un *Bacchus* entouré de pampres formant rinceaux ; alors que chez M. Alaret, nous en remarquons une autre, non moins grande, qui nous apprend, en un curieux bas-relief, comment on se servait de ces vastes instruments.

De ces râpes trop pesantes et trop encombrantes pour être portatives, on pourrait rapprocher certaines « râpes de table », que leur poids ou la matière employée condamnaient à devenir « immeubles par nécessité ». Telles sont les râpes en marbres de prix : jaune de Sienne, portor, cipolin, onyx veiné, agate jaspée ou arborisée, chrysoprase, etc., que l'on rencontre chez quelques rares collectionneurs.



Loth et ses filles.
Râpe en bois.
Musée de Cluny.

IV

La date approximative que nous fournit la belliqueuse *grivoise* dont nous parlons plus haut, laisse supposer que des inscriptions analogues, relevées sur d'autres râpes, pourraient, si elles étaient méthodiquement classées, nous livrer des indications chronologiques intéressantes, surtout quand, constituant des signatures, elles nous révèlent quels en furent les auteurs, ou quand, sous forme de noms propres plus ou moins qualifiés, ou encore d'armoiries plus ou moins authentiques, elles ont la prétention de faire connaître leurs premiers propriétaires. Malheureusement ces sortes de signatures sont d'une singulière rareté, et les noms des possesseurs initiaux d'une désespérante insignifiance.

La pénurie des signatures n'est pas pour nous surprendre. Comment es modestes auteurs de ces infimes ustensiles auraient-ils pu soupçonner

que leurs obscures personnalités provoqueraient, après deux siècles, une curiosité rétrospective ? Aussi est-ce à peine si, dans la multitude de râpes recueillies par nos collectionneurs, on en connait une demi-douzaine qui soient signées. Au Musée des Arts décoratifs, il en est deux en fer portant le nom de Pierre Dumarais. Une troisième, de même métal, enrichie des effigies damasquinées d'*Hester* et de *Judith*, et offrant la même signature, figure dans la collection Alaret. Chez ce même amateur, nous relevons également le nom de I Martinier, et sur une petite râpe en bois, ornée d'une naïve scène de chasse, nous lisons ces mots : *Fait par moy Nlas Chauin* (sans doute Chauvin), 1737. Enfin, au Musée de Cluny, une délicieuse râpe émaillée de Limoges porte les initiales I N, permettant de l'attribuer à Jean Nouhailler. C'est peu, très peu, et c'est à peu près tout !

Pour les noms de premiers possesseurs, ils sont plus nombreux, mais ils s'appliquent à des personnages si parfaitement ignorés qu'ils ne peuvent nous être d'aucun secours. Tous, ou presque tous, appartiennent à la moins discutable roture. Telles sont les *grivoises* portant, au musée de Chartres, le nom de Joannes Benouet (*sic*) ; de G. Simon au Musée Cujas, à Bourges ; du nommé Abanel, au musée du Puy ; de François Rul, dans la collection Goulard, à Montauban ; de Bessière et de François Renard, dans la collection Alaret. Cette dernière râpe, datée de 1731, est enrichie de portraits royaux et de scènes de chasse, alors que la précédente nous montre un pèlerin criant : *Vive saint Jacques !* patron sans doute de l'heureux possesseur.

Parfois, comme pour accentuer la modestie de sa condition, le destinataire a fait accoster son nom d'attributs professionnels. C'est ainsi que le Musée Carnavalet conserve la *grivoise* de Nicolas Delyrres, lequel, en son vivant, conduisait le coche d'Arras. De même la collection Denormandie nous montre un courrier de la poste royale, avec cette inscription : *Cette râpe apartient à M. Cailhaisson.* Enfin, la collection Alaret nous offre l'effigie du cocher Lafon, conduisant sa « chaise roulante », et celle de Germain Bonneau, maréchal ferrant, dans l'exercice de sa bruyante profession. Ailleurs, c'est Pierre Mestre « tisseran », qui prend sa navette pour armes parlantes, ou encore, Monsieur Dartoetoet marchan (*sic*), et qui plus est marchand de tabac, ce que nous révèle la représentation sommaire de son officine, accompagnée de cette rassurante réclame :

Ma boutique est bien fournie (collection du chanoine Pottier, à Montauban).

D'autres, qui ne portent aucun nom, indiquent assez, par les sujets dont elles sont « enrichies », les occupations essentiellement mercantiles de leurs possesseurs initiaux. La plus curieuse en ce genre est peut-être une râpe de buis, de la collection Level, représentant l'intérieur d'une rôtisserie. Dans la collection Alaret, une autre râpe figure la boutique d'un chapelier, avec cette devise inattendue : *Mon cœur est à vous ;* et sur une troisième, ornée de rinceaux élégants, nous relevons un compas et une masse de sculpteur, qui semblent dénoncer un « maître des œuvres », à moins qu'il s'agisse d'un simple appareilleur.



Rape en bois.
South Kensington Museum, Londres

Enfin, il n'est pas jusqu'aux « grivois », parrains joyeux de notre amusant ustensile, qui ne réclament ici leur place. On a connu, dans la collection Chappey, une superbe râpe en buis doré, amplement sculptée de trophées et d'écussons, qui portait fièrement le nom de : « La Marche, soldat de la compagnie de Menou, régiment de Marsan ». Une autre râpe, de grandes dimensions, de la collection Figdor, de Vienne, montre l'inscription : *Japartien au Roy. Lacourt me garde*, devise certaine d'un guerrier professionnel ; et l'on peut soupçonner d'avoir appartenu à un régiment de Gascogne le *Miles gloriosus* qui avait fait intailler au-dessous d'un dragon emblématique cette fanfaronne menace : *Je*

dors, qui m'éveillera s'en repentira, et, sur l'autre face de sa *grivoise*, cette protestation de loyalisme : *Vive le Roy Louis de Bourbon XVe du nom !*

Pour orgueilleuses qu'elles puissent paraître, ces *grivoises* guerrières pâlissent un peu (au moins hiérarchiquement) auprès de celles que leurs propriétaires ont fait gratifier de couronnes ambitieuses, de chiffres ou de blasons héraldiques, et celles-là sont légion. Il n'est presque pas de musée en Europe qui n'en possède. Le Louvre, le Musée de Cluny, celui des Arts décoratifs, les musées d'Orléans, d'Épinal, de Laval, le Musée Cujas, à Bourges, en montrent de fort intéressantes. Le South Kensington, le musée de Munich, celui d'Edimbourg, etc., en conservent de nombreux spécimens. Nos principales collections les comptent par dizaines. Malheureusement elles ne peuvent nous fournir aucune indication chronologique bien sérieuse.

Et d'abord, ce serait grande imprudence que d'accepter pour argent comptant tout ce prétentieux bagage. Il y aurait plus que de la témérité à tenir pour légitimes certaines de ces armoiries, celles surtout qui sont princières, royales, épiscopales, voire cardinalices. Il est hors de doute que le blason impérial, figurant sur des râpes du musée de Munich ou de la collection Denormandie, non plus que les armes royales de France, les armoiries du Dauphin, ou celles du prince de Condé, qu'on relève au Musée de Cluny, à celui de Clermont-Ferrand, dans les collections Alaret, Level, Chappey, etc., n'offrent que des rapports épisodiques avec les empereurs, les rois et les princes dont elles étalent les majestueux écussons. Même parmi celles qui, moins ambitieuses, se contentent de tortils de barons, de couronnes de comtes ou de marquis (et on en rencontre des centaines), un assez grand nombre — il faut bien le reconnaître — ne présentent que des armes de fantaisie.

S'il est possible, en effet, d'en authentiquer quelques-unes, celles de la famille d'Arc, par exemple (collection Alaret), ou de pénétrer la signification de leurs emblèmes, comme pour l'agréable *grivoise* que le Louvre doit à Sauvageot, et qui dans un cadre élégant nous montre un coq, un lis et un bœuf, composant un ingénieux rébus, qu'on croit signifier Colibeuf, nom d'une vieille famille normande, à quels mécomptes ne s'exposerait-on pas, si l'on voulait prendre certaines allusions au pied de

la lettre? M. Alaret possède une belle râpe, richement armoriée, portant à son *verso* la représentation du renard et du corbeau de la fable, accompagnée de cette devise : *Ton beau chant me ravit.* L'heureux possesseur de ce précieux objet avait cru découvrir dans cette inscription une allusion à la famille de Beauchamps, connue par trois littérateurs de mérite. Mais dans la collection Denormandie nous trouvons une réplique du même sujet avec la même devise, présentant au *verso*, au lieu du blason espéré, « l'histoire » de Pyrame et Thisbé. Alors?



RAPE EN FAIENCE.
Musée de Rouen.

Dans cette dernière collection, une râpe fort remarquable nous offre la figuration d'une cathédrale, accompagnée d'armoiries que surmontent une ambitieuse couronne et un chapeau de cardinal. Notre imagination ne manquerait pas de se plaire aux attributions les plus augustes, si le nom de Louis Routier, 1727, ne venait les réduire à néant. Quel était ce Routier dont aucun biographe ne dit mot? Donc, sans attacher plus d'importance qu'elles n'en méritent à ces « armoiries à enquerre », que ni Pierre Palliot, ni d'Hozier n'ont contrôlées, concluons simplement que les prétentions dont elles témoignent semblent indiquer simplement qu'elles ont appartenu à quelques personnages relativement distingués de notre vieille société française.

HENRY HAVARD

(A suivre.)

PORTRAIT DE M. DE VÈZE, D'APRÈS INGRES

GRAVURE DE M. D.-A. MAILLART

En cette vie mystérieuse de l'art qu'un amateur appelle finement sa « politique intérieure », les excès mêmes ont leur raison d'être, puisqu'ils apportent avec eux la nostalgie de la conscience perdue; ce n'est donc pas uniquement un caprice nouveau de la mode qui favorise le réveil de toutes les traditions classiques et le retour du peintre-graveur à la « probité » du dessin. Voilà pourquoi la jeunesse écoute religieusement « la leçon d'Ingres » dans l'éloquence naturelle de ses crayons, supérieurs aux plus admirables portraits refroidis par son pinceau : dès le temps de l'École le souvenir du maître des purs contours, exilé volontairement dans la Ville Éternelle, encourage d'heureux débuts. Au Salon de cette année même, et pour la seconde fois qu'il expose, un jeune buriniste de vingt-six ans, M. Diomède-André Maillart, vient d'obtenir une mention honorable avec ce *Portrait de M. de Vèze*, gravé spirituellement « en fac-similé de crayon », dans la manière ingénieuse de Gilles Demarteau que l'austère Calamatta ne dédaignait point, quand sa ferveur reproduisait, d'après Ingres, les traits d'Ingres lui-même ou de Paganini. Loin d'être un épouvantail, ces grands noms du passé prêtent un réconfort à l'étude, et l'esprit de la reproduction *littérale* n'est pas le seul attrait de cette planche où l'élève de Gérôme et du maître Waltner a délicatement saisi la poétique du portraitiste, sa vivante maîtrise à jouer de la mine de plomb, « l'inachèvement calculé » de l'habit qui fait ressortir « l'exécution précieuse » de la tête, la pâleur des mains qui contraste avec la vigueur du visage, en un mot, « ce mélange d'extrême facilité et de ferme exactitude, cette harmonie parfaite entre l'à-peu-près et la définition absolue », que le comte Henri Delaborde savait décrire en *ingriste*. Scrupuleux interprète ou graveur original à ses heures, le titulaire du prix Belin-Dollet en 1911 et du grand prix de Rome en 1912 devine que la leçon d'Ingres n'est pas seulement un modèle de haute loyauté, mais un conseil de savante indépendance.

RAYMOND BOUYER





MÉDAILLEURS DE LA RENAISSANCE

CAMELIO



CAMELIO est une des figures les plus intéressantes de l'art vénitien. Esprit vif, curieux, bien doué, travailleur régulier et renommé pour son adresse, connu à la fois comme graveur monétaire, médailleur, sculpteur, fondeur et orfèvre, voire joaillier, loué même comme poète, épris de l'art antique, mais le connaissant assez mal pour que ses scènes païennes, ses allégories mythologiques, ou ses combats héroïques gardent à nos yeux toute la saveur et la fantaisie de la Renaissance, il nous retient surtout comme portraitiste : ses portraits si vivants et où nous admirons tour à tour sa décision, sa puissance, sa netteté élégante, son sens du pittoresque ou de la grâce, nous montrent en lui une imagination extrêmement souple, toujours fortement séduite par le réel, et sachant s'emparer de lui, le créer a nouveau, tel qu'il est, et sans le trahir jamais quoiqu'en y laissant sa marque ! De tels mérites devaient lui valoir une gloire plus brillante que celle dont il jouit. Mais Vasari n'a même pas cité son nom, et personne ne s'est attaché à écrire sa biographie[1]. Il n'est cependant ni un inconnu ni un méconnu, et les

1. Principales sources : Cornelio Castaldi. *Poesie volgari* (avec préface de T. G. Farsetti). Londres, 1757. — V. Lazari. *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr in Venezia.* Venise,

documents publiés par M. Paoletti achèvent de nous familiariser avec lui. Toutefois, je voudrais dans les pages qui suivent — sans lui consacrer une étude approfondie, ce qui exigerait tout un petit volume — esquisser sa silhouette, mettre en relief ses principales œuvres et chercher s'il n'aurait pas eu quelque part dans d'autres chefs-d'œuvre restés jusqu'ici anonymes.

I

Vittore d'Antonio di Marco de' Gambelli naquit à Venise, vers 1455 ou 1460, d'une famille d'artistes et d'ouvriers d'art, de vieille souche vénitienne. Son père, Antonio di Marco di Piero de' Gambelli, était architecte de l'église Saint-Zacharie, et de nombreux textes l'appellent Antonio da San Zaccaria, car, au xv[e] siècle, les noms de famille étaient encore instables, et l'œuvre donnait souvent son nom à l'ouvrier. Comme architecte d'une grande église, Antonio de' Gambelli, ou Gambello, n'était pas uniquement absorbé dans des plans savamment dressés : si un texte l'appelle *inzegnier* de son église, un autre le désigne sous le titre plus humble de *marmorarius*. Nous devons nous l'imaginer comme un maître de chantier, vivant dans la poussière du marbre, tour à tour véritable architecte, sculpteur, praticien, maçon. Ainsi put-il donner à ses fils une éducation d'artiste éminemment concrète, et quand il mourut en 1481, laissant deux filles et quatre fils encore jeunes, *juvenes*, il avait eu le temps de leur enseigner tout ce qu'il savait. Sans que son héritage fût tout à fait nul, la situation de sa veuve restait assez embarrassée pour qu'elle reçût une pension en récompense des bons services de *maestro da S. Zaccaria*. Ses fils demeurèrent unis : trois d'entre eux du moins semblent s'être associés pour ouvrir une boutique d'orfèvre, et les œuvres de *Vetor*, *Ruzier* et *Briamonte de' Gambelli*, *zoiolieri* établis au *Campo Sant' Angelo*, non loin de l'église San Stefano, furent assez recherchées à Venise pour que Briamonte qui survécut aux autres laissât une certaine fortune. Nous ignorons le caractère de cette association, et même si elle en était

1859. — Friedlander. *Die Schaumunzen d. XV Jahrh.* Berlin, 1882. — Armand. *Les Médailleurs italiens*, 2[e] éd. Paris, 1883 et 1888. — N. Papadopoli Aldobrandini. *Le Monete di Venezia*, t. II. Venise, 1907. — P. Paoletti. *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*. Venise, 2 vol. gr. in-f°, 1893-1897. — Marino Sanuti. *Diario*. — Molinier. *Les Plaquettes*. Paris, 1886, in-8°.

réellement une : en tout cas, les frères étaient inégalement doués. Briamonte, lapidaire *gemmarius* et fondeur à la Monnaie en 1520, ouvrier habile et commerçant adroit, Ruggiero, qui en 1517 périt en mer, tandis qu'il voyageait vraisemblablement pour affaires, n'ont pas droit jusqu'ici au nom d'artistes. Vittore au contraire jouit, très jeune encore, d'une réputation méritée : le 28 septembre 1484, il était engagé à la *Zecca* comme maître-graveur des coins, *maestro delle stampe*, et Lazari cite un document de 1487 qui l'appelle *sumo maistro in quest' arte*.



Camelio.
Médaille du doge
Agostino Barbarigo.
Droit

Nous possédons, du reste, une de ses œuvres de jeunesse qu'il a dû exécuter vers 1482 : c'est sa médaille de Sixte IV, qui semble bien, d'après sa légende, contemporaine du vieux pape. Le profil dur et décharné du pontife, courbé sous sa tiare, est traité avec une décision robuste, sans sécheresse, et tel est l'accent de cette concise effigie, d'une saveur un peu archaïque, que nous nous étonnerions qu'elle n'eût pas été exécutée à Rome d'après nature : nous ne connaissons point, il est vrai, d'autre preuve du voyage de l'artiste, mais, en 1482, une entente ayant été conclue, qui dura jusqu'en décembre, entre le pape et la République vénitienne contre le duc de Ferrare, l'occasion était favorable pour le jeune graveur d'aller offrir son talent à un pape, grand constructeur et prodigue à l'égard de neveux ambitieux et magnifiques.

Le revers de cette médaille, très habile imitation d'une pièce de Paul II, par Cristoforo Geremia, est signé : OP . VICTORIS . CAMELIO . VE. Vittore avait donc déjà latinisé, ou plutot italianisé son nom patronymique. Un vieil auteur vénitien, Farsetti, nous apprend à ce propos que, dans l'ancien dialecte vénitien, *camelus*, ou en italien *cammello* et, dans la traduction française la plus sincèrement littérale, *chameau*, se disait *gambello*, « et maintenant encore, ajoute Farsetti, vous entendrez communément dire *pelo di gambello*, pour désigner le poil de chameau, par les marchands et sur les places publiques ». Avouons que le nom de l'artiste, en passant dans notre



Camelio.
Médaille du doge
Agostino Barbarigo.
Revers

langue, perd beaucoup de sa belle sonorité et devient fâcheusement prosaïque !

Saurions-nous citer d'autres œuvres de jeunesse du *maestro delle stampe* de la Zecca ? Nous en trouverions dans les monnaies vénitiennes du temps, mais les types toujours identiques que devait graver le monétaire ne laissaient aucun champ à son imagination. Toutefois, on doit à Camelio une belle médaille fondue, d'un style précis et très étudié, du doge Marco Barbarigo (1486), et les coins d'une petite médaille *frappée* du doge Agostino Barbarigo (1486-1501), où le portrait, d'une noble simplicité et d'une heureuse précision, rappelle certains bustes vénitiens de la seconde moitié du xve siècle et où le revers, représentant Venise trônant parmi les dépouilles des ennemis vaincus, est traité avec une élégance de la plus rare et de la plus pure distinction.



Camelio.
Médaille de Sixte IV.

On attribue aussi à Camelio, sur la foi de Sansovino, les sculptures de marbre du chœur de San Stefano, sa paroisse : de grandes statues d'apôtres, d'un art un peu lourd et sans originalité, y couronnent de vastes panneaux; et, dans ces panneaux, des décorations architectoniques encadrent des coquilles où sont inscrits des médaillons. Or, il ne subsiste rien, dans les statues, du goût, du faire de Camelio, et M. Paoletti les croit sorties de l'atelier de Pietro Lombardi. Les médaillons ne rappellent guère plus le style du médailleur ! Sans doute faut-il croire, avec M. Paoletti, que cet ensemble fut commandé au père de l'artiste : ses fils dirigèrent-ils le travail ou le firent-ils exécuter par l'atelier des Lombardi ? Nous l'ignorons, mais l'œuvre est nécessairement le produit d'un atelier : même si Camelio y a mis la main, il n'y a mis ni son esprit ni sa marque. Nous n'y retrouvons pas le reflet de son talent. C'est une œuvre assez banale de la fin du xve siècle.

II

On le voit donc, nous savons peu de chose de la jeunesse de Camelio. L'art monétaire, exercé dans des limites trop étroites pour servir et



Buste de Mantegna.

Bronze. — Mantoue, église S. Andrea.

féconder son imagination, l'absorba en grande partie. Mais, avant sa maturité, il rencontra les Bellini et, traité par eux avec faveur, il fut accueilli par Giovanni Bellini dans son atelier même : il ne nous reste pas seulement comme souvenir de cette amitié les deux médailles où Camelio a tracé l'effigie des deux frères avec tant de grâce aisée et de vie. Il existe encore dans les collections du duc d'Aumale deux précieux dessins[1] nous montrant, l'un le portrait de Camelio par Giovanni Bellini, l'autre celui de Giovanni Bellini par Camelio, et portant ces inscriptions, tout à fait authentiques : *Victorem discipulum io. bellinus p. 1504*, et *Io. bellinum uictor discipulus ss. p. 1505*. Nous possédons ainsi, de l'influence exercée sur le médailleur par le grand peintre, la preuve la plus explicite.

Le dessin de Camelio, d'une si jolie netteté et d'une vivacité d'expression qu'on retrouve dans sa médaille de Jean Bellin, a rajeuni un peu son modèle. Tout au moins, je le présume, puisqu'en 1505 le peintre était septuagénaire : il est vrai qu'il eut le don d'éternelle jeunesse ! Comparée au dessin *daté*, la médaille semble de quelques années antérieure : du reste, même modelée et fondue vers 1500, cette pièce, une des meilleures de la Renaissance, est déjà une œuvre de maturité.

L'élégant et sobre revers, figurant l'oiseau de Minerve, nous contraint d'attribuer par comparaison à Camelio une autre médaille où l'on voit le portrait d'un moine anonyme et, au revers, un aigle regardant le soleil : le portrait, d'une belle tenue et si vivant malgré sa concision, n'appelle pas un long commentaire, mais retenons-le et pour son propre mérite et comme élément de comparaison.

De lui-même, Camelio nous a laissé deux portraits, l'un daté de 1508 et où nous retrouvons les traits du beau profil dessiné par Jean Bellin, l'autre évidemment antérieur, puisque le visage paraît plus jeune : tous deux ont été gravés et frappés. Le souvenir des monnaies impériales romaines y demeure sensible, et d'autant plus que Camelio a gravé aux revers des scènes païennes. Pourtant, comme l'imitation, ici, diffère du pastiche ! Ces mâles portraits, d'un modelé ferme, précis, sévère, sont cependant animés d'une fantaisie que l'artiste a voulu contenir, mais qui perce d'elle-même, dans certaines nuances d'expression et dans l'arran-

1. Courajod, *Inventaire de la coll. Armand*, t. I, p. 109, nos 777 et 778. Ch. Ephrussi et G. Dreyfus *Catal. descriptif des dessins exposés à l'École des Beaux-Arts, mai-juin 1879*, nos 187 et 188.

gement de la chevelure, adroitement ébouriffée. Quant aux deux scènes de sacrifice des revers, malgré leur aspect romain, comme elles sont italiennes! La composition en est critiquable, sans doute, mais j'y sens une agitation et une verve méridionales d'une très savoureuse fantaisie.

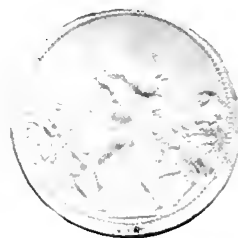


CAMELIO.
MÉDAILLE FRAPPÉE,
IMITÉE DE L'ANTIQUE.
Droit.

Camelio a réutilisé le plus petit de ces revers pour une médaille également frappée, où il s'est représenté, dans une nudité héroïque, assis près d'un arbre, entre une chouette et un caducée : cette petite œuvre, étonnante de modelé, de finesse de burin (malgré le petit module on reconnaît fort bien le profil de Camelio), est conçue en même temps avec une clarté, un esprit, une vivacité où nous sommes heureux de retrouver le goût le plus naturel de la Renaissance.

Cette dernière pièce a dû être gravée peu après 1500, et j'attribue à la même époque une petite plaquette *frappée*, représentant, avec la même verve pétulante, le sacrifice aux dieux d'un cochon de lait : Camelio s'est évidemment amusé à cette œuvre, si pittoresque malgré son apparence romaine, et qu'il a d'ailleurs très explicitement signée. Parmi les pièces similaires restées anonymes, on découvrirait évidemment d'autres fantaisies de Camelio : par exemple, une petite médaille pseudo-romaine du Musée de Naples, où l'on voit des soldats traîner une femme au pied d'un tribunal (n° 153).

Si toutes ces amusantes parodies de l'antique se ressemblent, c'est une autre *manière* de Camelio que représente sa première médaille du cardinal Domenico Grimani, datant des environs de 1500. Le revers, où nous voyons converser la *Théologie* et la *Philosophie*, reste assez banal, malgré l'allègre mouvement et l'élégante draperie de la *Théologie*, jeune muse dont l'aspect n'a rien de sévère. Le portrait, qu'il faut apprécier d'après les bons exemplaires de cette pièce, s'il ne vaut pas le second que Camelio a exécuté plus tard du même personnage, nous agrée cependant par sa silhouette accusée et sa belle précision un peu sèche, qui rappelle un grand nombre de bustes vénitiens de la fin du XVe siècle.



CAMELIO.
MÉDAILLE FRAPPÉE,
IMITÉE DE L'ANTIQUE.
Revers.

Cette manière plus officielle, mais très savante, de Camelio, nous la retrouvons dans trois médailles fort connues, toutes trois d'un style aussi solide qu'élégant, et qui peuvent dater ou de 1508-1510, ou de 1518-1520 ; sans entrer ici dans une discussion aride, au sujet de ces dates, je dirai seulement qu'à en juger d'après l'âge des personnages et l'art que Camelio y déploie, ces trois médailles du doge Léonard Lorédan, de Domenico Grimani (plus âgé que sur la pièce précédemment citée) et du poète Cornelio Castaldi se placeraient très naturellement vers 1508-1510. Les deux effigies souriantes du doge Lorédan et de Grimani, modelées avec autant de décision que de souplesse, et avec une certaine largeur aisée très remar-



Camelio. — Sa médaille par lui-même (1508).

Droit et revers

quable, font penser, par une sorte d'affinité secrète, aux magnifiques portraits que Giovanni Bellini a peints dans sa vieillesse : quoique la médaille du doge Lorédan le représente de profil, on y retrouve le même noble sourire que dans le fameux portrait de face peint par Bellini, et nous reconnaissons ainsi, du premier coup, dans le médailleur, le fidèle disciple du peintre.

Le portrait du poète Castaldi, si simplement conçu, respire un grand charme. Castaldi était l'ami de Camelio et le remercia par un sonnet où il nous apprend que l'artiste était poète à ses heures, — et, même à Venise, où tout le monde, jusqu'aux gondoliers, aime les Muses, ce double mérite lui paraît singulier :

Chi vedrà di Camelo la scultura
E di Camelo l'onorate rime
Converrà che, fra se tacito, stime,
Che due Cameli avesse la Natura. .
. . . .

Alcun di que' che per felice sorte
In vivo intaglio son posti da lui
Non tema oltraggio di tempo o di morte.

E se già simil' arte ebbe uno o dui,
Certo avere le Muse anco per scorte
Fu sola e propria lode di costui.

Ces vers, qui témoignent de la gloire dont Camelio jouit comme portraitiste, semblent bien prouver qu'il a fait des bustes. Mais où les retrouver aujourd'hui ?

Notez que, le 14 mars 1506, la République avait dû, dans un temps de crise financière, abaisser le traitement des officiers monétaires, et, notamment, de Camelio. Le 29 octobre 1510, au cours de la guerre contre le roi de France, nouvelle réduction des traitements ; mais, alors, Camelio déclare ne plus pouvoir nourrir sa famille et quitte Venise en quête de travaux rémunérateurs. Quels furent ces travaux ? et ne comprirent-ils point des œuvres de sculpture ? C'est ce que nous devons chercher maintenant.

III

En 1513, Camelio se trouvait près de Julien de Médicis, duc de Nemours, et exécutait la médaille du maître de Florence, dans un style mâle, d'une puissante sobriété et d'allure très romaine : il n'y a pas de doute que cette œuvre n'ait été modelée et coulée à Rome, après l'élection de Léon X (mars 1513), qui assurait le triomphe de sa famille, à quoi fait allusion le revers de la pièce, *Duce Virtute, comite Fortuna*. Peu après, d'ailleurs, Camelio fondait une seconde médaille de Julien, d'un caractère plus sévère encore, plus romain, plus âpre et plus superbe, au revers de laquelle on voit la déesse Rome, élégamment assise sur des armes, hausser la Victoire devant elle, d'un bras robuste et d'un geste impérieux. Ce revers, signé *C. P.* (*Camelio perfecit*), existe aussi accouplé à un souriant et adroit portrait de Léon X. Ainsi, Camelio se trouvait en faveur à la cour de Rome, et nous savons de reste, par des documents explicites, que, tandis que ses frères tentaient vainement de lui faire rendre son poste à la Monnaie de Venise, il était nommé à celle de Rome par le pape (en même temps que le graveur de gemmes Pier Maria da Pescia), et qu'il

y resta attaché de juin 1515 à juillet 1516. Il ne fut réintégré à la Zecca de Venise qu'après la mort tragique de son frère Roger, le 30 décembre 1517. Mais, puisqu'il avait quitté Venise en 1510, pour gagner plus largement sa vie, que fit-il de 1510 à 1513, et de l'été 1516 à décembre 1517 ? Il y a là un problème à résoudre, et, dans la disette de documents où nous sommes réduits pour ces deux périodes, les inductions tirées du style des médailles et des bronzes anonymes restent nos seuls guides.



Camelio. — Médaille de Julien de Médicis, duc de Nemours. Droit

J'ai d'abord cherché parmi les médailles : un certain nombre portent la marque de son influence, sinon de son art même. Mais il en est trois qui sont certainement de sa main : il suffit d'ailleurs de les grouper pour voir nettement qu'elles ont été conçues par un seul artiste. L'une nous conserve, à l'avers et au revers, deux portraits de Trivulce : les autres représentent des personnages mantouans : Girolamo Andreasi[1], écuyer d'Isabelle (ou, plus exactement, son *maestro di stalla*), et le fameux moine et poète Battista Spagnoli, que ses contemporains avaient surnommé *termassimo*, parce qu'il excellait dans les trois langues sacrées, l'hébreu, le grec et le latin. Pour nous convaincre que ces trois belles médailles sont bien de Camelio, il faut en examiner d'abord la *lettre*, qui a, exactement, tous les caractères épigraphiques des légendes inscrites par Camelio sur ses pièces. Puis, comparons la chevelure de Girolamo Andreasi à celle de Cornalio Castaldi, sur sa médaille ; comparons le dessin, le relief, le modelé, la physionomie générale de son buste à celle du buste de Jean Bellin, cité plus haut : les similitudes que nous noterons nous contraindront impérieusement à attribuer à Camelio l'*Andreasi*, et, du même coup, le *Trivulce*, identique



Camelio. — Médaille de Julien de Médicis, duc de Nemours. Revers

1. Armand a, par erreur, fait de ce personnage un Napolitain. Girolamo Andreasi, comte de Ripalda, et sa femme, Ippolita Gonzaga, ont leur tombeau (attribué à Jules Romain) dans l'église S. Andrea de Mantoue. Voy. du reste Ant. Possevino, *Gonzaga*. (Mantoue, 1617, p. 120.) Pensa, *Teatro degli uomini più illustri della famiglia Carmelitana in Mantova*. (Mantoue, 1628, p. 131.) Le cygne et l'étoile qui figurent au revers de la médaille de Girolamo Andreasi sont empruntés aux armes de sa famille.

de style. Quant au buste de Spagnoli, plaçons-le entre la médaille de ce moine inconnu, que nous avons mentionnée à propos de celle de Jean Bellin, et la médaille de Léon X dont nous venons de parler, et nous verrons clairement, aussi bien à l'analyse qu'au premier coup d'œil, que ce sont là des créations d'un même maître. Aux revers, ne retrouvons-nous point le même cygne, et sur la pièce d'Andreasi, et sur la pièce du carme humaniste et poète, *Termassimo*, TER MAX, dit la légende? Et, sans doute, la médaille d'Andreasi porte la trace de l'influence de Melioli, le maître de Mantoue, car Camelio, traversant la ville des Gonzague, devait subir l'influence de ce maître charmant; mais le relief, la *lettre*, l'expression plus fouillée du visage, dans cette pièce, la distinguent très nettement de celles de Melioli. Celui-ci, du reste, mourut vieux, en 1514, et ce seul fait empêche de lui attribuer les médailles en question. Celles d'Andreasi et de Spagnoli se placeraient fort bien vers 1510-1513, et celle de Trivulce doit dater de 1516-1517, quand le maréchal se reposait à Milan de ses rudes travaux : le portrait si fin du revers, qui nous le montre dans un costume familier, où il n'y a plus rien de militaire, et la légende : *Nec cedit umbra soli*, font allusion à cette retraite.



JEAN BELLIN. — PORTRAIT DE CAMELIO.
Dessin. — Chantilly, Musée Condé.

En tout cas, ces trois médailles nous attestent que, durant ses années de volontaire exil, Camelio vécut à Mantoue et à Milan, ou tout au moins y passa. C'est là qu'il faut chercher ses travaux. A Milan, riche en artistes, aucune œuvre, semble-t-il, ne rappelle son style, et je présume qu'il n'a traversé le Milanais qu'en passant, à son retour de Rome à Venise, ou qu'Isabelle d'Este l'a envoyé occasionnellement à Milan ou à Vigevano, à la fin de 1516, quand elle cherchait à séduire François Ier, près de qui Trivulce gardait alors tout son crédit. Mais Camelio a dû travailler plus longuement à Mantoue, où les Gonzague l'auraient sans doute retenu, si, vers 1510-1516, ils n'avaient connu certains déboires de la fortune et n'avaient éprouvé de gros embarras d'argent.



Camelio. — Portrait de Jean Bellin.
Dessin. — Chantilly, Musée Condé.

De fait, si Camelio avait exécuté d'importants travaux pour Isabelle, les archives nous l'auraient appris. Une seule œuvre se rapportant aux Gonzague présente, à l'analyse, des affinités avec ses autres œuvres connues : c'est le fameux buste de Jean-François II, conservé au musée communal de Mantoue, et dont, à cause de la pénurie du trésor des Gonzague à cette époque, sans doute, il ne fut fait qu'une épreuve en terre cuite. M. Venturi [1]

1. *Storia dell'arte italiana*, t. VI. *La Scultura del 400*, p. 1135.

l'attribue à Gian Cristoforo Romano, surtout parce qu'il y voit la marque d'un talent de médailleur plus que de statuaire, et il le date de 1498 : la date est trop précoce, puisque le duc y porte des rides qu'on ne voit pas sur son admirable portrait peint par Mantegna, en 1496, aux pieds de la *Madone de la Victoire*. Le buste nous le montre aussi avec une barbe et une chevelure beaucoup plus touffues. C'est le portrait d'un homme approchant de la cinquantaine, et, en 1510, Jean-François avait quarante-trois ans. Les dates permettent donc de l'attribuer à Camelio. Or, remarquons que la disposition de la chevelure et la façon dont la cuirasse est découpée rappellent singulièrement le portrait de Girolamo Andreasi. En outre, sur l'épaulière gauche de la cuirasse est figuré un élégant guerrier antique dans une attitude vive, familière aux personnages de Camelio et qu'on retrouve identique dans une des scènes de sacrifices citées plus haut. Près de ce guerrier, l'armure montre une rosace pareille à celles qu'on remarque au revers de la médaille du doge Lorédan. Enfin, sur l'autre épaulière de l'armure, l'emblème placé par l'artiste est un caducée ailé, curieusement pareil à celui que Camelio a gravé devant son petit portrait assis, imité de l'antique, et qui semble mis là comme sa propre *impresa*. Si ces ressemblances ne suffisent pas à emporter la certitude, elles ne sont toutefois pas négligeables !

Une autre hypothèse a été proposée par S. Brinton[1] : ce buste serait de Gian Marco Cavalli, auquel on attribue couramment aujourd'hui les deux bustes de bronze de Mantegna et de Battista Spagnoli qui se faisaient pendant à S. Andrea de Mantoue ; on sait que celui de Mantegna se trouve encore à sa place originale, tandis que celui de Spagnoli est entré au musée de Berlin. Les analogies entre ces trois bustes, d'un si mâle et si net caractère, frappent en effet les yeux. Quant à leur attribution à Gian Marco Cavalli, elle repose uniquement sur ce que nous savons de l'intimité qui unissait cet artiste monétaire de Mantoue et à Mantegna et à Spagnoli[2]. Mais, à vrai dire, de Cavalli nous ne connaissons que deux séries d'œuvres certaines[3], et ce sont d'abord de petites monnaies

1. Brinton. *Mantua*. Leipzig, 1907.

2. Bode. *Die Bronzebüste des Batt. Spagnoli* (*Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml.*, 1889, p. 211-216).

3. U. Rossi. *Rivista italiana di numismatica*, 1888, p. 439 sqq., et 1892, p. 481, 599. R. von Schneider, *ibid*, 1890, p. 101. Hill, *Burlington Magazine*, janv. 1912. Fabriczy, dans ses *Medaillen der ital. Renaissance*, attribue la medaille de Spagnoli à Cavalli, mais sans preuve aucune.












MEDALS [illegible]

[illegible] Leonard [illegible]redan

mantouanes, élégamment gravées et, surtout, les belles pièces de l'empereur Maximilien et de Bianca Sforza, frappées à Hall en 1506. Ces œuvres, d'un remarquable style monétaire, diffèrent profondément de celles de Camelio et il ne serait pas possible, par exemple, d'attribuer la médaille de Spagnoli à Gian Marco. Or, entre la médaille de Spagnoli et son buste vu de profil, il y a une ressemblance extraordinaire, que M. Bode a dès longtemps signalée, et qui rendrait fort logique l'attribution de ces deux portraits au même artiste. Et nous sommes ainsi amenés à nous demander si les trois bustes de Jean-François, de Mantegna, de Spagnoli — si pareils les uns aux autres par le style large et clair, et par certains détails, comme l'indication de la pupille des yeux, les sillons des joues, le pli de la bouche, — ne seraient point de la main de Camelio?

Et je sais bien que cette attribution paraîtra audacieusement nouvelle! Remarquez, pourtant, que Camelio, disciple aimé de Jean Bellin, pouvait autant, ou plus qu'un autre, être choisi pour exécuter le buste funéraire de Mantegna, beau-frère des deux Bellin; remarquez qu'il s'est arrêté à Mantoue, soit entre 1510 et 1513, soit entre juillet 1516 et décembre 1517, soit à ces deux époques, et qu'il y a fait la médaille de Spagnoli: observez que le monument de Mantegna n'a été achevé qu'en 1516 et que Spagnoli est mort en 1517, donc, que rien dans les dates ne s'oppose à notre attribution. En outre, non seulement certaines particularités du buste de Jean-François font penser à Camelio, mais encore, dans ses médailles de Sixte IV, du doge Lorédan, de Julien de Médicis, et dans sa médaille par lui-même, la précision réaliste du modelé, aussi bien que la vie et l'autorité du style s'affirment de la même manière que dans les trois bustes mantouans. Les chevelures ondulées ou touffues, les oreilles d'un dessin très poussé, le pli serré des lèvres, les sillons des joues ne se retrouvent-ils pas analogues dans ces médailles et ces sculptures? Enfin, nous l'avons vu, Camelio était sculpteur, et sculpteur célèbre, et il n'avait quitté Venise que pour mieux gagner sa vie: il a donc nécessairement, vers cette époque, exécuté d'importants travaux... On reconnaîtra que l'hypothèse ici proposée n'est pas dépourvue de bases![1]

1. Un buste de bronze, anonyme, provenant de Padoue et conservé au Musée archéologique de Venise, porte les mêmes caractères, quoique d'aspect un peu plus archaïque: il pourrait être également attribué à Camelio. Voy. *Le Gallerie nazionali italiane*, t. I, 1894, pl. XV, et Paoletti, *op. cit.*, p. 275, fig. 215.

IV

Une décision du 30 décembre 1517 réintégra Camelio dans sa charge à la Zecca de Venise, avec un traitement net de 80 ducats par an, hommage à son talent reconnu, *alla grande perizia e sufficienza di maistro Vettor Gambello*. Dès lors, il ne quitta plus sa patrie. Outre les coins monétaires, il y grava l'oselle d'Andrea Gritti (décembre 1523). Il se faisait vieux, et, le 26 avril 1526, on lui adjoignait à la Zecca, en raison de son âge, Paolo de' Franceschi. Camelio vivait fort uni avec son frère Briamont, l'orfèvre, joaillier et lapidaire[1] : Briamont lui léguait sa fortune dans son testament, mais Vittore mourut le premier, en 1537, et fut inhumé à S. Maria della Carità. Briamont, qui survécut trois années, y voulut aussi son tombeau et l'orna de deux beaux reliefs de bronze qui portent la signature de son frère : ils figurent deux batailles héroïques, l'une de fantassins, l'autre de cavaliers, et le style en est superbe de fougue, d'âpreté, de mâle concision. Ces sculptures sont connues sans doute, mais elles mériteraient de l'être davantage, car, quoique exécutées en pleine Renaissance, elles gardent la saveur et la puissante sévérité des œuvres du XVe siècle. Une fièvre de mouvement et de colère brûle ces héros antiques. Les nus sont traités avec beaucoup de vérité, mais non pas avec cette excessive virtuosité qui s'étale trop complaisamment dans l'art italien du XVIe siècle. Bref, si ce sont là des imitations des bas-reliefs romains, elles n'ont rien de servile : l'artiste y a mis toute sa spontanéité, sa chaleur d'imagination,



CAMELIO.
MÉDAILLE DE LÉON X.

1. Un très curieux document nous apprend que Ruggiero Gambello avait laissé une fille, assez disgraciée, Elisabetta, que ses oncles marièrent à Giambattista, fils du graveur Pier di Giovanni Campanato ; celui-ci explique ainsi ce mariage, dans une requête où il cherche à apitoyer les *Savj transadori* sur son sort : « Mon quatrième fils, qui a environ dix-sept ans, comme il s'est offert un parti, je l'ai marié, plus par nécessité que par volonté de le marier, car sa femme est laide et à demi estropiée (*per essere la donna bruta e mezo strupieda*), et, pour avoir ce secours je l'ai prise, car elle est nièce de *ser Vettor Gambello* et m'a donné en dot quelques petites maisons, indivises avec le dit *S. Vettor* et ses frères... Ce sont de vieux bâtiments de peu de valeur, et les frais y enlèvent bonne part du revenu... » Si l'on tient compte que Campanato noircit à dessein sa situation, on conclura que les Gambello jouissaient d'une certaine fortune ; Briamont, resté célibataire, laissa assez d'argent pour se faire ériger une belle sépulture à S. Maria della Carità (c'est aujourd'hui l'Académie des Beaux-Arts de Venise), où Vittore fut également inhumé. Cf. P. Paoletti, *op. cit.*

sa sincérité, et on y retrouvera, dans les visages, un peu de ce fier accent qui marque le buste de Jean-François de Gonzague. Seuls, les chevaux sont maladroitement traités, et nous devons reconnaître que Camelio fut un médiocre animalier (sa médaille du *Lion de Venise* le prouverait encore). Remarque importante, du reste, car elle suffit à écarter l'hypothèse de Molinier, reprise en termes plus vagues par M. Paoletti, qui voudrait identifier avec Vittore Gambello, le célèbre et mystérieux auteur de tant de plaquettes de bronze, Moderno. Sans doute, dans ses nus, Moderno imite de très près Camelio ; dans les médailles de l'un et les plaquettes de l'autre, on retrouve les mêmes personnages nus, debout et cambrés, vus généralement de dos, et dont la musculature est modelée avec une précision presque excessive : ce qui prouve simplement que Moderno s'est inspiré directement de Camelio ; et, d'ailleurs, on sent bien qu'ils n'appartiennent pas à la même génération, que l'un a été formé au XVe siècle et que l'autre est du plein XVIe. Ainsi, Moderno, très supérieur à Camelio comme animalier, lui est très inférieur comme artiste, car sa fantaisie dans le goût antique n'a pas l'aimable saveur de celle de son maître, et sa vivacité extrême, qui se traduit toujours par une gesticulation emphatique, diffère bien du souffle de notre médailleur! Évidemment, *Moderno* peut n'être qu'un pseudonyme, et l'atelier de Moderno pouvait posséder des dessins ou des modèles de Camelio : imaginez même, si vous voulez, que *Moderno* fut le pseudonyme de Briamonte Gambello, mais ne l'identifiez point avec Vittore !



CAMELIO. — MÉDAILLE DE JEAN-JACQUES TRIVULCE. Droit.



CAMELIO. — MÉDAILLE DE JEAN-JACQUES TRIVULCE. Revers.

Nous en avons assez dit pour souligner l'importance de cet artiste, dont la biographie complète n'a pas encore été écrite. Nous ne chercherons donc pas davantage, dans la foule des œuvres anonymes, celles où sa marque serait

sensible : tâche dangereuse, quand des indices extérieurs ne guident pas l'analyse du style. Dans le domaine exclusif de l'art de la médaille, son éducation d'artiste monétaire, son goût de la médaille frappée, le style précis qu'il y manifesta, concentré et pittoresque dans le portrait, aimablement fantaisiste dans les revers, le distinguent de beaucoup de ses contemporains et surtout de ses prédécesseurs. Mais nous voulions montrer en Camelio moins le graveur de coins que l'artiste. Élève de Bellini, émule des sculpteurs élégants et fiers qui, de son temps, vinrent de Lombardie et de toute l'Italie du Nord peupler Venise de héros de marbre ou de bronze, attentif à l'art antique et capable d'une grandeur orgueilleuse et sévère que lui a peut-être inspirée Rome, il a certainement créé d'autres œuvres que ses admirables médailles et que ses reliefs du tombeau de Briamont, brûlants d'une âcre fièvre. On les découvrira sans doute un jour : mais nous espérons avoir déjà montré que son nom est digne d'être cité et proposé devant l'effigie superbe du marquis de Mantoue, vieilli et puissant encore, devant le buste nerveux du carme Spaguoli, aux yeux aigus, et devant le bronze où revit le visage inflexible d'Andrea Mantegna.

JEAN DE FOVILLE

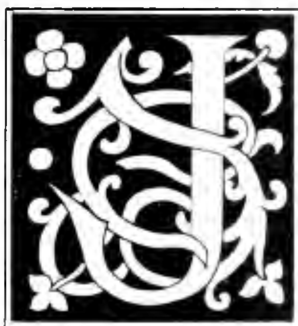


GIAN-MARCO CAVALLI.
MÉDAILLE DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN
ET DE BIANCA SFORZA.



DUCCIO DI BUONINSEGNA

A PROPOS DE L'EXPOSITION DU SIXIÈME CENTENAIRE DE LA « MAESTA », A SIENNE



'AI montré, dans une correspondance du *Bulletin*, l'importance et l'intérêt de l'exposition qu'on a ouverte le mois passé dans le musée de l'Opera del Duomo, à Sienne, pour fêter le sixième centenaire du retable de Duccio connu sous le nom de *Maestà*. Je voudrais revenir aujourd'hui sur ce sujet et traiter brièvement quelques-unes des questions, d'ordre historique et artistique, que soulève l'étude de ce très grand maître, initiateur et chef véritable de l'école siennoise.

Laissons sa biographie. On ajoutera difficilement aux recherches que M. Lisini, l'ancien directeur des archives de Sienne, a faites avec tant de diligence à ce sujet[1]. Duccio naquit sans doute vers 1260; il est déjà désigné comme peintre en 1278; il mourut en 1318. Voilà l'essentiel des documents réunis, avec les deux dates suivantes : 1285, où Duccio reçut la commande d'un tableau pour Santa Maria Novella, à Florence, — de là la discussion passionnée et non point encore terminée sur la paternité de la *Madonna Rucellai*; — 1308-1311, commande et livraison de la *Maestà*

1. Lisini, *Notizie di Duccio pittore*, dans le *Bollettino senese di storia patria*, 1898.

du musée de l'Opera del Duomo. Les autres documents, une trentaine, n'apprennent rien sur l'homme et n'ont guère de valeur que pour les érudits.

La première question qu'on se pose sur ce peintre qui a apporté dans l'art italien des idées nouvelles, des sentiments nouveaux, est celle de ses origines. Qu'a-t-il hérité du passé? Quelles furent les influences subies? l'apport personnel? Quel fut son maître? On cherche à s'orienter par les renseignements documentaires et l'incertitude s'accroît. Un grand peintre, à Sienne, l'a précédé, Guido da Siena, dont la *Vierge trônante* du Palais public est datée de 1221. Et aussitôt surgit une difficulté : cette date est contestée; on a affirmé par de bonnes raisons qu'il fallait lire 1281 [1]; on a répliqué tout récemment avec des arguments excellents que la date inscrite sur le tableau est juste [2]; et la conclusion — pour le moment du moins, et jusqu'à ce que ce problème soit définitivement résolu, si cela est jamais possible, — est qu'il faut renoncer à se servir de Guido da Siena pour éclaircir ce mystère des origines de notre peintre.

La *Madonna Rucellai*? Le mystère s'obscurcit encore davantage. Faut-il rappeler tout ce que la critique a proposé à ce sujet? La Madone Rucellai, sur la foi de Vasari, était attribuée à Cimabuë. Le document retrouvé par Milanesi, se rapportant à la commande d'une Vierge trônante faite à Duccio en 1285 pour Santa Maria Novella, à Florence, fit surgir un doute au sujet de l'attribution à Cimabuë; M. Wickhoff affirma que la Madone Rucellai était de Duccio [3]; c'est aussi l'opinion de MM. Venturi [4], Pératé [5], Weigelt [6]. M. Suida [7], au contraire, la donna à un maître inconnu qui aurait exécuté encore les crucifix du Carmine, à Florence, et de San Stefano, à Paternò, la Madone de S. Cecilia, à Crevole; M. Giacomo de Nicola se range à son avis [8] Voilà donc trois opinions en présence : la première, qui laisse à Cimabuë la Madone Rucellai, est presque entiè-

1. G. Milanesi, *Della vera età di Guido da Siena* (*Giornale storico degli archivi toscani*, 1859); Davidsohn, *Guido da Siena* (*Rivista d'arte*, 1907).

2. C. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, 1911; G. de Nicola, compte rendu du précédent ouvrage dans le *Bollettino senese di storia patria*, 1911.

3. *Ueber die Zeit des Guido von Siena*, dans *Mittheilungen der Inst. fur oest. Geschichte*, 1889.

4. *Storia dell' arte italiana*.

5. Chapitre sur *la Peinture italienne*, dans l'*Histoire de l'art* publiée sous la direction de M. André Michel, t. II, 2e p., p. 819 et ss.

6. *Op. cit.*

7. *Die Madonna Rucellai*, dans *le Jahrbuch der Kon. Preuss. Kunstsammlungen*, 1905, pp. 28-40.

8. *Op. cit.*

rement abandonnée; la seconde est contrainte de reconnaître que des différences de style assez considérables existent entre le tableau de Santa Maria Novella et les tableaux certains de Duccio; la troisième ne tient pas assez compte, à mon avis, que vingt-trois ans séparent le tableau de Florence de la *Maestà*, seule œuvre datée de Duccio, et qu'il pourrait être d'une première manière. Il serait plus modeste, — la modestie est une vertu rarement pratiquée en critique, — et plus scientifique aussi de reconnaître simplement notre ignorance.



Entrée de Jésus à Jérusalem.
Sienne. Opera del Duomo.

Nous ne savons donc point si Duccio a subi l'influence de Cimabué, pas plus que nous n'avons pu le déterminer pour Guido da Siena. L'obscurité est grande encore pour tout ce qui concerne l'histoire de la peinture italienne au XIIIe siècle, et je crois qu'il sera de longtemps difficile de la dissiper, étant donné le peu d'œuvres et de documents conservés. Actuellement, il faut, en tout cas, renoncer aux réponses précises, si elles sont jamais possibles en de

tels sujets, et se contenter d'étudier le problème d'une façon plus large et plus générale.

Mais là encore que d'ignorances, de doutes, d'opinions contradictoires! Vasari disait que Duccio suivit la *maniera bizantina*. On l'a répété après lui. M. Pératé est allé jusqu'à affirmer que le « génie grec parle seul dans les petites compositions évangéliques du maître siennois ». Nous aurions ainsi cette situation paradoxale d'un peintre qui est le chef incontestable de l'école siennoise, c'est-à-dire d'un art national, original, nouveau, et qui serait en même temps le dernier représentant des traditions byzantines! Quand nous en aurons fini avec ces fastidieuses discussions historiques et quand nous étudierons l'artiste même, sa sensibilité, ses idées, sa technique, nous verrons l'abîme qui sépare de l'art oriental ce Siennois si représentatif de l'âme siennoise. Mais il nous faut auparavant examiner brièvement la théorie que M. C. Weigelt a exposée dans son récent livre sur Duccio. M. C. Weigelt analyse avec grand soin le style et les habitudes des maîtres italiens du XIIIe siècle et montre que, tout en restant attachés aux formules byzantines, ils les transformèrent, les assouplirent, modifièrent les formes, le costume, introduisirent un peu — bien peu — de vie, constituèrent, en somme, cette *maniera bizantina* dont parlent les anciens écrivains italiens et que M. C. Weigelt distingue fort justement de l'art byzantin proprement dit. Et c'est à cette manière byzantine qu'il rattache Duccio, dont il fait un maître *ducentista* le plus parfait de tous, en reconnaissant encore qu'il fut, en de nombreux points, un précurseur, mais en le séparant malgré tout du grand mouvement qui renouvela la peinture italienne dans les toutes dernières années du XIIIe siècle et les premières du XIVe. Il déploie, à prouver sa thèse, un savoir, une science, une connaissance des détails, une minutie tout à fait remarquables, où il y a infiniment de choses à apprendre, mais pour arriver, je crois, à une conclusion absolument fausse. C'est une aventure qui risque de se produire souvent pour les critiques exclusivement scientifiques; leur méthode finit par rejeter de l'histoire de l'art un élément qui a, semble-t-il, une certaine importance en l'occurrence : l'art lui-même. Je sais bien qu'en essayant de définir les idées, la sensibilité, la conception de la beauté, la main de Duccio, je serai nécessairement subjectif, et c'est un grave défaut maintenant aux



Duccio di Buoninsegna. — La Vierge glorieuse

Sienne. Opera del Duomo

yeux de beaucoup. Je pense cependant que c'est là que se trouve la clef du problème.

La *Maesta*, aujourd'hui divisée en plusieurs parties, se compose de deux grands panneaux (4m24 de longueur sur 2m10), qui étaient autrefois appliqués dos à dos, et de petites compositions qui formaient les prédelles et les couronnements. Quelques fragments de prédelles sont à la National Gallery et dans la collection Benson, à Londres, et au Musée Empereur-Frédéric, à Berlin. Le reste est conservé au musée de l'Opera del Duomo, à Sienne. Un des grands panneaux porte la Vierge trônante entourée des saints patrons de la ville, d'apôtres et d'anges ; le second, vingt-six scènes de la vie du Christ. Les prédelles représentent également des scènes de la vie du Christ et aussi des scènes de la vie de la Vierge.

Que reste-t-il de traditionnel dans les petits tableaux de la *Maesta* ? deux choses importantes seulement : l'iconographie et le groupement ; et faut-il encore faire ici des réserves.

Pour l'iconographie, on sait que les peintres anciens empruntaient à leurs devanciers, et même à leurs contemporains, sans aucune hésitation et sans jamais risquer d'être accusés de plagiat, la composition d'un sujet particulier, avec la disposition des personnages et jusqu'à des détails et des motifs vivants. Duccio n'a point échappé à cette habitude. On a pu retrouver, pour la plupart des tableautins de la *Maesta*, le modèle byzantin, mosaïque ou miniature, dont Duccio s'est servi. Et l'on n'a pas manqué d'observer que Giotto, au contraire, a presque entièrement renouvelé l'iconographie chrétienne. L'explication est simple : Duccio, comme les vieux maîtres byzantins, n'a voulu peindre que des récits pieux ; Giotto s'est efforcé, dans ses fresques, de créer des drames psychologiques, de montrer les points culminants de la tragédie chrétienne, dans ses moments les plus intenses. Cette différence de conception devait nécessairement l'amener à resserrer son action, à profondément modifier l'arrangement des figures.

Dans le groupement, Duccio, plus que Giotto, reste attaché au passé. Il ne parvient pas toujours à rompre complètement la monotonie byzantine ; ses foules sont compactes ; l'air n'y circule pas ; les têtes se superposent comme si les personnages étaient placés sur des gradins, avec une symé-

trie un peu fatigante dans les mouvements. Encore a-t-il réalisé, à ce point de vue particulier, de grands progrès sur ses prédécesseurs.

Mais iconographie, groupement — laissons des points secondaires, comme le vêtement, qui relèvent plus de l'archéologie que de l'art — n'y a-t-il pas autre chose dans Duccio, ou cela suffit-il à masquer toutes les innovations fécondes qu'il a apportées ? Qui donc avant lui, à Sienne



Arrestation de Jésus.
Sienne, Opera del Duomo.

et en Italie, avait songé au sentiment lyrique, au réalisme, à la souplesse des lignes, à la grâce de la couleur, à la vie, à la beauté ? Nous pouvons enfin abandonner cette discussion de ses origines, contempler son œuvre et en jouir.

Prenons l'une quelconque des petites scènes de la vie de Jésus, la *Réponse de Pilate aux Juifs*, par exemple. Devant un portique, Pilate debout refuse de livrer Jésus aux sacrificateurs gesticulant ; gardé par un peloton de soldats, Jésus, les mains liées, reste immobile et comme indifférent. Le portique est charmant, avec ses colonnes torses de marbre

patiné et ses murailles couleur de brique décorées de rosaces, de palmettes et de modillons finement sculptés. Il est fort bien proportionné aux personnages qu'il abrite; sa perspective est évidemment tout empirique, mais, malgré quelques erreurs grossières, bien observée et marquant au



LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE.
Sienne, Opera del Duomo.

moins la tentative de faire vrai. Pensez aux architectures byzantines, à leurs couleurs étranges, aux maisons dont on n'aperçoit que les façades, sans aucun rapport de forme et de dimension avec les figures; pensez même aux constructions invraisemblables, inconsistantes, que Giotto et ses aides ont peintes dans la basilique supérieure d'Assise, au temple romain de la grand'place, qu'ils ont voulu copier et qu'ils ont si étrangement défiguré, et vous comprendrez cet effort de Duccio vers le réalisme

qui le distingue si nettement de Byzance, et même, à un moindre degré, des trécentistes florentins. La cour où Pierre renie Jésus pour la première fois, la vue de Jérusalem où entre le Christ, les petits palais d'Anne et de Caïphe, la salle où se réunissent les apôtres, sont vus avec le même sens de la vérité.

Effort vers le réalisme dans le dessin des figures encore, effort primitif sans doute, avec des ignorances, des maladresses, mais qui n'en est pas moins remarquable, et plus sensible peut-être que chez Giotto. Examinons à ce point de vue la *Maestà* elle-même, *la Vierge trônante;* les figures y sont presque de grandeur naturelle, et cela permet de porter un jugement plus exact. Au premier abord, il semble que le style domine : cinq ou six types de visages, cela suffit à Duccio pour dire ce qu'il veut ; et il les répète dans toutes ses œuvres : la ligne est générale et peu analytique ; l'observation est souvent incomplète, et comme empêchée par des souvenirs traditionnels ; voyez, par exemple, les rides toujours identiques et toujours fausses de saint Pierre, saint Jean ou saint Paul : voyez encore les mains de la Vierge, qui font penser à une vieille image byzantine. Mais continuez votre examen : regardez les mains de saint Crescence et de saint Victor : elles sont indubitablement copiées d'après nature ; les pieds de saint Crescence, malgré leur position compliquée, sont, de même, parfaitement rendus. On pourrait multiplier les exemples. Je n'en veux plus citer qu'un, *la Crucifixion*, dans une des compositions du revers du retable : c'est un nu merveilleux ; ne parlons point, maintenant, de sa beauté et de sa grâce, mais de sa vérité seulement : pensez aux nus conventionnels des byzantins, et vous sentirez l'abîme qui les sépare de Duccio ; vous mesurerez l'importance de la révolution artistique qu'a provoquée le maître siennois : aux poncifs et aux conventions arbitraires il a substitué la nature : s'il n'a pas toujours réussi à l'exprimer, c'est que le pas était rude à franchir, et qu'il n'est pas facile de découvrir par soi-même, sans enseignement, — que dis-je ? en luttant contre celui qu'on a reçu, — tous les secrets du métier de peintre.

Peintre, Duccio le fut plus qu'aucun autre artiste de son temps. Pour Giotto, la peinture fut avant tout un moyen d'expression ; son pinceau lui sert à créer des drames psychologiques. Duccio est, avant tout, un amateur de belles lignes et de belles couleurs ; chez lui, le sentiment de la

beauté est infiniment plus développé que chez son grand rival florentin qui le dépasse, il faut le reconnaître, en tant d'autres choses. Mais où trouver, dans toute l'œuvre de Giotto, un nu aussi exquis que *la Crucifixion* dont nous parlions tout à l'heure ? Quelle souplesse dans les traits, quelle



La Montée au Calvaire

Sienne, Opera del Duomo

grâce dans les formes ! L'épaule est admirable, les bras élégants, la chair vivante et voluptueuse. La Vierge, dans *la Montée au Calvaire*, ne peut pas être vêtue avec plus de charme : grand manteau outremer bordé d'or, avec une tunique rouge à peine traînante, aux plis amples et aisés. *Les Saintes Femmes au tombeau* ont la joliesse délicate d'une Tanagra ! Il faudrait prendre l'une après l'autre chaque composition du retable ; partout, on rencontrerait des morceaux qui sont une joie pour les sens et l'esprit,

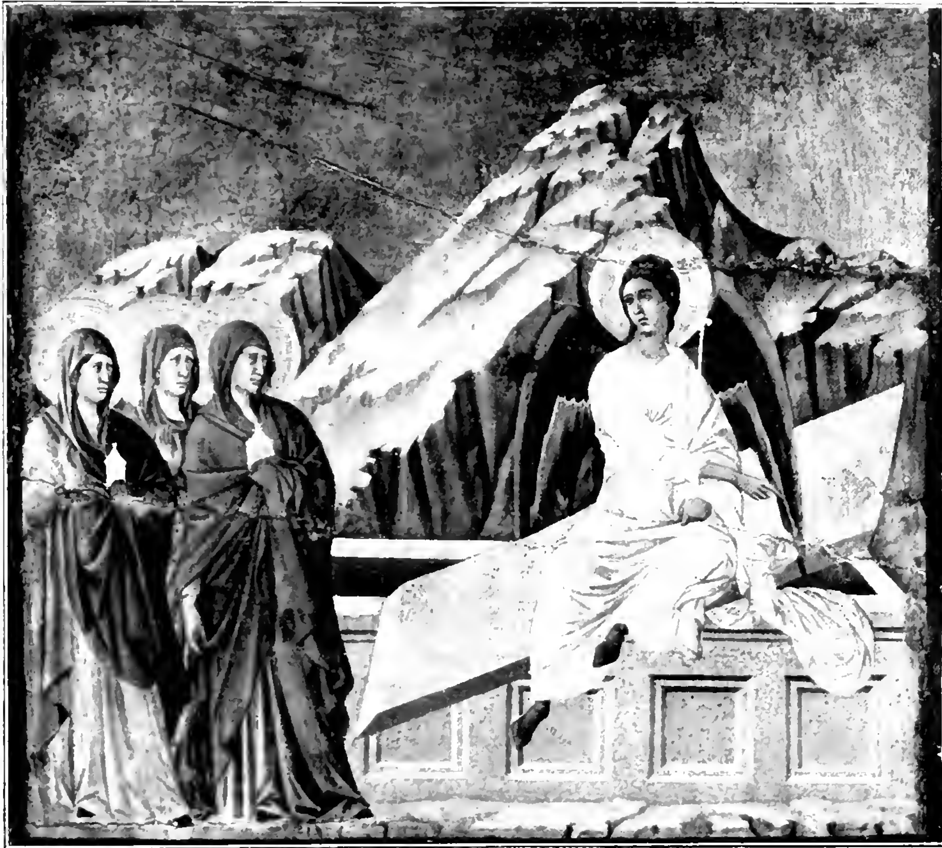
si l'on sait ne pas se choquer des ignorances d'un art primitif. Dans la *Maesta* elle-même, les beaux visages ne manquent point. Les anges ont tous cette face au même ovale plein et régulier, de grands yeux en amande, le nez droit, un peu long, la bouche petite, resserrée entre les lignes marquées des joues ; le cou est largement découvert; les cheveux, ondulés, sont ramenés en arrière et retenus par un mince cercle d'or orné de pierreries. La figure en pied de sainte Catherine est plus charmante encore ; ce sont les mêmes traits généraux que ceux des anges, mais un peu plus allongés, les mêmes yeux rêveurs, les mêmes lèvres charnues, mobiles, presque sensuelles, les mêmes lignes souples et harmonieuses, plus parfaites que dans aucune autre création du maître. Et quelle grâce, quelle vérité dans l'arrangement du voile aux plis légers et flottants, retenu sur le front par un diadème. La sainte est enveloppée d'un manteau somptueux, tout brodé d'argent, d'or, de soie rouge et bleue ; la draperie est ample, riche ; elle reste cependant souple et seyante.



La Descente de croix.
Sienne, Opera del Duomo.

La couleur est chaude, prenante, variée, harmonieuse. Là encore, quelle supériorité sur Giotto et les Florentins. Pensez à la Vierge de Giotto, à la Galerie ancienne et moderne, à ses tons trop vifs ou trop froids. Chaque tableau de Duccio, au contraire, est une fête pour les yeux : outremers veloutés, rouges profonds, verts frais, nuances imprévues et charmantes, groupées non point peut-être savamment, mais avec un goût très

sur. Et toujours ces ors admirablement maniés, qu'ils soient employés purs pour les fonds, qu'ils bordent un vêtement dont ils accusent la ligne, qu'ils soient finement travaillés au burin. Sans doute, l'ignorance que Duccio avait des valeurs est absolue ; il en avait cependant, en vrai colo-



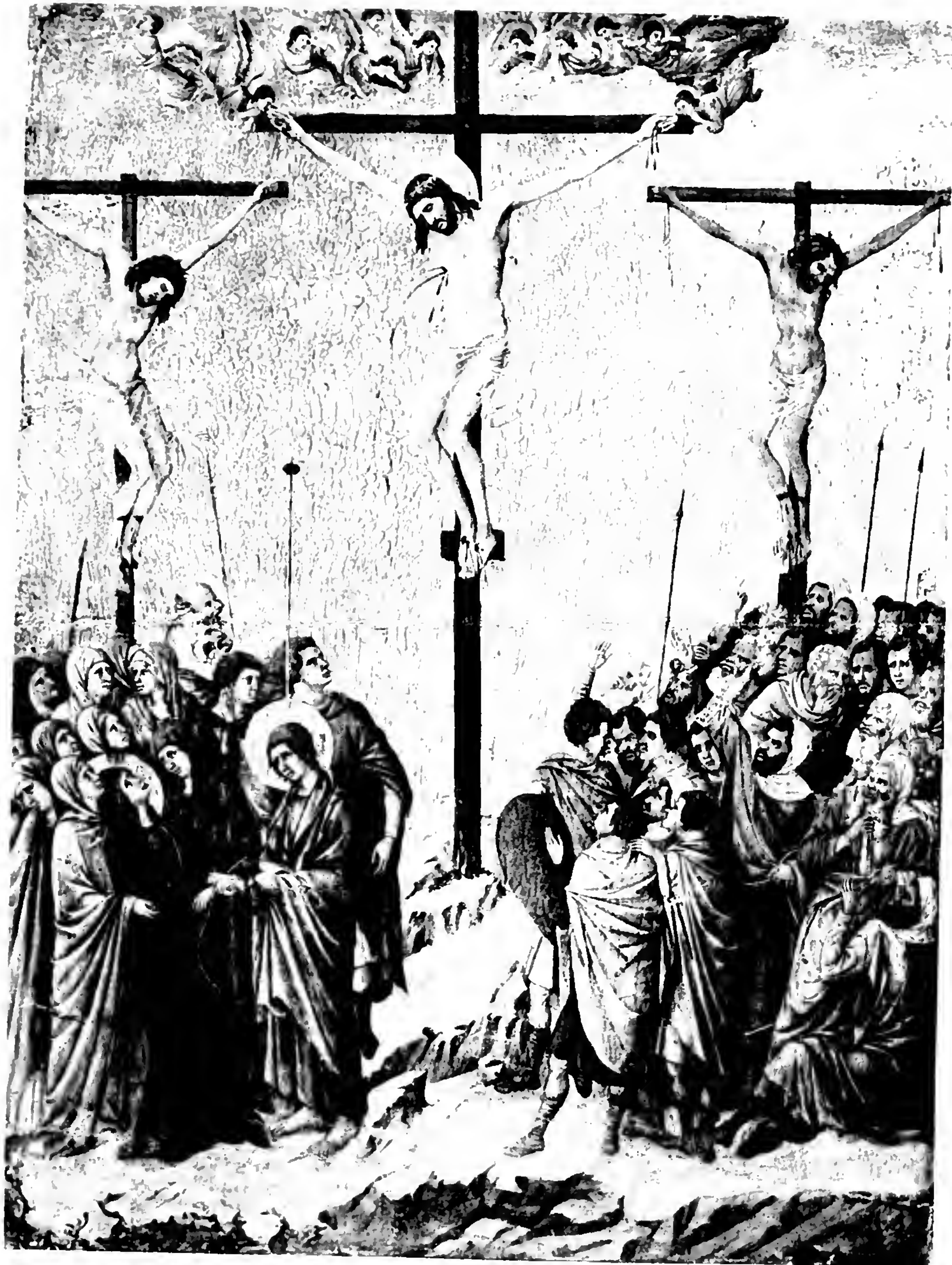
Les Saintes Femmes au tombeau.

Sienne, Opera del Duomo.

riste, comme le pressentiment : on ne trouve point dans son œuvre ces lumières marquées par des blancs ou des jaunes, comme le faisaient les giottesques d'une manière si irritante ; il est rarement juste, il ne choque jamais.

Est-il besoin d'ajouter que Duccio, en vrai maître italien, n'est point peintre exclusivement, je veux dire ne vise point seulement à procurer

d'agréables sensations visuelles ? L'expression, chez lui, vaut au moins autant que l'exécution. Là encore, il importe de le distinguer de Giotto, comme nous l'avons fait pour la composition, le dessin, la couleur. Giotto et Duccio ont suivi deux voies différentes, chacun avec des idées, des goûts particuliers. Si Giotto fut, en quelque sorte, un dramaturge et un psychologue, Duccio fut un poète lyrique. Son œuvre est tout imprégnée de vie sentimentale siennoise. Tendresse câline, doucement pieuse, un peu sensuelle, n'est-ce point là le cœur même de ses compatriotes, ou, du moins, ce qu'on en pouvait exprimer dans des œuvres religieuses, et n'est-ce point là ce que répéta l'école siennoise tout entière, en y ajoutant bien peu de chose, en en diminuant peut-être le sérieux, en marquant davantage la volupté ? La Vierge de Duccio est d'une ineffable bonté ; elle est un peu grave, presque mélancolique, surtout délicieusement tendre et maternelle. Même gravité, même silence, même douceur, même tendresse chez les saints et les anges qui l'entourent. Mêmes sentiments dans tous les compartiments du retable. Quelle que soit la violence des scènes représentées, arrestation du Christ, colère des Juifs, flagellation, on ne les voit qu'à travers ce voile de piété et d'adoration qui en tempère l'action. Mais cette expression est si sincère, si profonde, si vraiment vivante que, nulle part, elle ne devient monotone. Quelle émotion dans la *Crucifixion*, aux pieds de ce Christ si fin, si pur, si douloureux, autour de la Vierge qui se pâme ! A-t-on jamais peint une *Descente de croix* plus troublante ? Le cadavre du Christ est soutenu par deux saints : la Vierge le reçoit dans ses bras et appuie son visage contre le sien ; Madeleine lui prend une main qu'elle couvre de baisers ; les Saintes Femmes, éperdues, pleurent silencieusement. Et la *Montée au Calvaire*, avec son Christ résigné, les Maries qui suivent le cortège brutal des bourreaux, malgré les erreurs d'exécution, arrive à une intensité expressive que les plus grands maîtres n'ont pas dépassée. Duccio, au contraire de son grand rival florentin, ne nous montre pas des types variés ; il ne cherche point à faire voir toutes les passions, les sentiments, les caractères différents qu'il a pu rencontrer, à découvrir tous les secrets de l'âme humaine. Peindre, pour Duccio, c'est s'exprimer lui-même ; tous les sujets lui sont bons pour nous dire son cœur, un cœur aimant, vif, tendre, caressant, mollement baigné de grâce sensuelle, redisons-le, de grâce siennoise.



Nous n'avons étudié ici Duccio que dans son œuvre principale, cette *Maestà* du musée de l'Opera del Duomo, dont on fête actuellement le sixième centenaire. Les autres de ses tableaux qui sont encore conservés présentent un intérêt moins complet et n'ajoutent rien à sa physionomie.

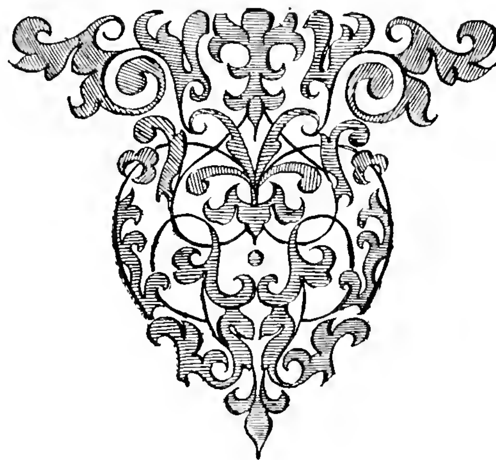
Maintenant que nous la connaissons, reprenons en quelques mots ce problème des origines de Duccio, de sa place dans l'évolution de l'art italien. Effort vers le réalisme, vers la beauté, la souplesse, la liberté de la forme, de la couleur, de l'exécution, lyrisme de l'expression, sont-ce là vraiment des qualités dont les Byzantins se soient jamais souciés? N'est-ce point même l'opposé de l'esthétique byzantine?

La théorie de M. C. Weigelt, que nous avons exposée brièvement et qui veut rattacher Duccio aux peintres italiens byzantinisant du XIII[e] siècle, ne me paraît pas plus juste. Qu'un mouvement se soit dessiné dans la péninsule à cette époque, cela est indubitable, et on peut être reconnaissant à M. Weigelt de l'avoir aussi abondamment démontré. Mais qu'on puisse comparer ces tentatives à peine marquées, encore barbares, avec l'ensemble harmonieux, conscient, complet des idées d'art et des moyens d'exécution de Duccio, c'est une tout autre question. Entre une ébauche maladroite et une œuvre définitive, l'écart demeure considérable.

Duccio ne me semble pas avoir, dans la renaissance de la peinture italienne, une importance moindre que Giotto. A peu près à la même date, il a créé une doctrine d'art qui lui est propre, qui est différente de celle du grand maître florentin. L'a-t-il créée de toutes pièces? Que doit-il au passé, à lui-même, à ses contemporains? Il est impossible, je le répète, de résoudre avec précision de semblables problèmes. Ils sont trop complexes et trop subtils pour pouvoir être déterminés aussi minutieusement que le voudrait la critique scientifique, et la tâche est rendue encore plus ardue par le peu d'œuvres et de documents qui sont parvenus jusqu'à nous. Ce n'est pas en étudiant un cas particulier qu'on arrivera à une conclusion satisfaisante, mais en considérant l'état général des esprits en Italie à cette époque, de la civilisation, des lettres aussi bien que des arts. L'activité intellectuelle dans la péninsule était en plein essor; c'était un courant qui entraînait la nation entière vers une vie plus grande, plus ouverte, plus complète et plus belle. Ce n'est point à Guido

da Siena ou à Cimabuë qu'il faut penser si l'on veut s'expliquer la formation du génie de Duccio; ce n'est pas la priorité des écoles florentine ou siennoise qu'il faut discuter, pas plus que chicaner sur des points de détail, sur des dates, sur quelques années. Il faut considérer cet élan de tout un peuple vers un but qu'il venait de découvrir. Giotto à Florence, Duccio à Sienne personnifièrent pour la peinture ces aspirations nouvelles. L'un et l'autre exprimèrent si justement le caractère de leurs petites patries que les maîtres locaux adoptèrent leur doctrine, sans y rien changer dans les traits essentiels. Ces maîtres, à Sienne, ce furent d'abord les imitateurs serviles dont on a réuni les œuvres à l'exposition du sixième centenaire de la *Maesta*; mais ce furent aussi Simone Martini, Lippo Memmi, Pietro et Ambrogio Lorenzetti, c'est-à-dire ce que l'Italie du XIVe siècle compte parmi ses plus hautes gloires. La physionomie de Duccio serait diminuée si l'on ne mentionnait point l'immense influence qu'il a exercée sur ses successeurs siennois.

L. GIELLY





LA PEINTURE MONUMENTALE

SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET[1]

Ni l'allégorie, ni l'histoire ne livrent totalement la pensée. L'ignorant et le simple ne comprennent qu'à l'aide d'une glose, les esprits ingénieux risquent de se méprendre. Seule la réalité serait directement accessible. Mais peut-on la transporter sur les murailles? Le XIXe siècle a peine à envisager une telle hardiesse. Cependant Horace Vernet, au Palais-Bourbon, sur les parois du Salon de la Paix, développe, sans aucune altération, des spectacles de la vie contemporaine. Il est vrai qu'il y joint des figures allégoriques et on lui reproche le « désagréable accouplement de certaines allégories mythologiques avec ce que la science et l'industrie moderne ont de plus matériel et de plus tangible, par exemple, la Paix, dans le costume classique et sacramentel, trônant dans un horizon de cheminées d'usine et de fumées de fonderie ». A tort, puisque Lorenzetti ne nous choque pas, qui nous montre la même Paix présidant à la vie des bourgeois de Sienne. Mais Horace Vernet diminue les idées qu'il patronne par la façon dont il les manie, et l'insuccès de sa tentative, l'antipathie que rencontre l'artiste parmi ses confrères les meilleurs et parmi les critiques, compromettent un système qui aurait mérité d'être sérieusement discuté.

J'imagine que c'est une vérité aussi universelle et indéterminée que cherchait Ingres lorsqu'il choisissait, comme sujets, pour Dampierre, *l'Age d'or* et *l'Age de fer*. L'idée se masque, il est vrai, d'un prétexte

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXII, p. 223.

mythologique, de réminiscences d'Ovide et de Lucrèce. Mais, si l'on relit le programme que traçait Ingres pour *l'Age d'or* et *l'Age de fer*, on se convainc qu'il ne pensait, en réalité, qu'à exprimer l'humanité heureuse.

C'est à Chassériau, enfin, qu'il appartient de saisir pleinement l'idée dont Ingres s'est approché. La lucidité de sa noble intelligence apparaît dans ce programme qu'il s'était donné : « Faire un jour dans la peinture monumentale... des sujets tout simples, tirés de l'histoire de l'homme, de sa vie, — ainsi un voyageur, ainsi le penseur, le joueur, le désœuvrement, la douleur, le retour, le voyageur voyant les fumées bleuâtres de sa ville montant dans l'air, les prisonniers, la liberté, le dégoût, l'épouvante, la colère, le courage, la misère, le faste, l'amour, et autant de sujets où l'on peut être émouvant, vrai et libre ». Il ajoutait : « Ne rien faire d'impossible, trouver la poésie dans le réel[1] ».

C'est, on le voit, avec une pleine conscience de l'objet à poursuivre que Chassériau conçut la décoration de la Cour des Comptes. Pour les parties secondaires dont le rôle était subordonné, il ne renonça pas aux figures allégoriques, mais il les tint dans ce rôle sacrifié, et les deux champs essentiels furent consacrés à ces thèmes simples et infinis : la Paix, la Guerre.

Ces œuvres typiques sont, on le sait, détruites. Des efforts pieux en ont, du moins, conjuré la disparition totale et ont préservé les fragments qui ont reçu, au Louvre, un digne asile. Ces fragments, les dessins de l'artiste, nous attestent que Chassériau, dans l'exécution de son œuvre, ne s'était pas départi de la hauteur de vue philosophique qui avait présidé à son dessein.

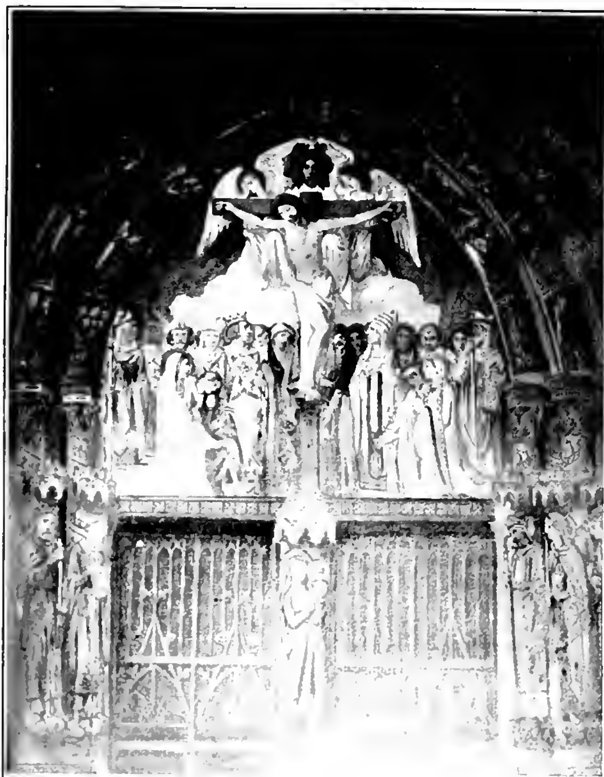
Ary Renan reconnaissait, dans le groupe des Forgerons, « des rudiments de ce poème du travail dont la noblesse est éternelle ». La même analyse portée sur toutes les parties de la décoration de la Cour des Comptes y découvrirait partout l'expression simple et épique de sentiments et de gestes humains.

V

Maître de sa pensée, comment l'artiste la fixera-t-il sur la muraille ? L'opinion presque unanime réprouve l'usage de la peinture à l'huile telle

1. Cité par Valbert Chevillard, *Chassériau*, p. 260.

qu'on la pratique dans les ateliers. « Les transparences et les reflets miroitants qui affectent désagréablement l'œil » et obligent à choisir son jour, ces inconvénients que n'ont pas évités les davidiens, paraissent insupportables. Il n'est pas de procédé qui soit plus exempt de ces reproches que la fresque et tout le monde s'accorde à en célébrer la supériorité. « C'est tout dire, elle est monumentale ! » s'écrie Ingres, et Delacroix, par deux fois, à Valmont, essaye de se l'assimiler. Abel de Pujol, d'ailleurs, en a, dès 1822, tenté l'application dans la chapelle saint Roch à Saint-Sulpice.



V. Mottez. — Glorification du Christ.
Décoration du tympan de la porte centrale de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

Mais la fresque exige de l'artiste un apprentissage laborieux : elle demande le concours de praticiens experts, surtout elle exige une sûreté et une rapidité extrêmes. Delacroix y renonce pour cette période ; Ingres qui se réjouissait de l'appliquer à Dampierre, abandonne au dernier moment une méthode qui le contraindrait à des décisions irrévocables.

Victor Mottez, au contraire, conduit toute la décoration du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois selon les traditions italiennes ; mais dès 1855, il était obligé de procéder à une restauration totale de son œuvre ; aujourd'hui ces peintures ont absolument disparu. Le temps a donc condamné sous notre climat l'emploi de la fresque en plein air. Au

contraire, les peintures du même Mottez, dans le pourtour du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois, et les fresques d'Abel de Pujol montrent la résistance relative du procédé à l'intérieur d'un monument.

Ingres, en 1812, avait peint à la détrempe *Romulus vainqueur d'Acron ;* il proclamait alors ce procédé « l'égal ou tout au moins le digne remplaçant de la fresque », et se promettait d'exécuter ainsi à l'avenir tous ses grands travaux. Il ne tint pas sa promesse et je ne crois pas qu'aucun autre artiste ait, pendant la période que j'examine, peint à la détrempe.

La grande conquête technique de ce temps a été la peinture à la cire. Elle a été l'instrument de prédilection d'Hippolyte Flandrin, elle a servi à Eugène Delacroix pour la coupole du Luxembourg. Elle paraissait répondre aux préoccupations essentielles du moment : « Ça a mille difficultés et longueurs, écrivait Flandrin, mais ça ne brille pas, c'est là sa plus éminente qualité ». Le temps écoulé nous permet d'ajouter à ces mérites celui de conserver aux tons toute leur fraicheur.

Enfin, malgré les défauts qui lui étaient à bon droit imputés, c'est tout de même l'huile qui a été le plus souvent employée. Des artistes scrupuleux ont su éviter des écueils dont ils étaient avertis. Gautier félicitait Delacroix d'avoir « donné à sa couleur, si vivace et si chaude, ce ton mat et clair de la fresque qui s'harmonise si bien avec l'opacité de la pierre et la terne blancheur du marbre neuf » et il rappelait que Louis Boulanger, dans son *Triomphe de Pétrarque*, avait montré une intelligence semblable. L'huile aurait servi Ingres à Dampierre et elle ne trahit pas les intentions de ses disciples. Il faut souvent un examen attentif et un œil exercé pour reconnaitre l'œuvre peinte à la cire de celle pour laquelle l'huile a été employée.

L'opinion exigeait de l'artiste qu'il exécutât son œuvre sur place. Cette loi, pour avoir toute son efficacité, ne l'obligeait pas seulement à peindre directement sur la paroi préparée ou sur la toile marouflée. Il fallait encore qu'il tirât le meilleur parti de la surface qui lui était offerte. Il la couvrait d'une composition unique, ou bien il ménageait au milieu d'un remplissage décoratif un morceau central aux proportions choisies à souhait. Il parut légitime aux peintres, selon l'exemple des trécentistes, de superposer plusieurs compositions en les séparant sim-

plement par une bande plate ou par des entrelacs plus ou moins simples. Ils réduisirent leurs champs par des bordures simulées, colorées de tons plats ou couvertes de divers prétextes décoratifs et ménagèrent dans ces bordures, selon les traditions anciennes, des médaillons destinés à des sujets subordonnés. Parfois la complication des formes architecturales exerce sur le peintre une contrainte heureuse, et Delacroix, au Palais-Bourbon, triomphe des dispositions les plus ingrates.

L'étude sur place devenait particulièrement nécessaire pour les parties cintrées. Delacroix, qui répugnait à toute construction mathématique et trouvait par sentiment, éprouva de grosses difficultés à déterminer les déformations compensatrices à la voûte du Luxembourg.



V. Mottez. — Jésus-Christ confiant la mission évangélique aux apôtres.

Décoration de la porte de droite de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

Ainsi les artistes furent-ils conduits soit à chercher et établir leur composition sur la muraille même, comme le firent Delacroix au Palais-Bourbon et, semble-t-il, Ingres à Dampierre, soit à arrêter leur projet avec rigueur sur un carton de grandeur d'exécution, selon la méthode d'Overbeck, préconisée par Orsel et appliquée par Chenavard.

Les artistes, en ordonnant leurs compositions, eurent le souci de ne pas contrarier le jeu des lignes architecturales, mais les plus scrupuleux surent se préserver de toute exagération. Aucun d'eux ne se crut obligé de s'en tenir à un plan unique et ne s'interdit de creuser des perspectives. Il leur arriva parfois de détacher des personnages sur une niche simulée ou sur un fond d'or, comme Roger dans la chapelle des fonts à Notre-Dame-de-Lorette, mais ils n'érigèrent pas cet usage en système.

Le plus ordinairement, mais non pas d'une façon constante, le premier plan prit une importance prépondérante. Le long de la muraille, sous les yeux du spectateur, se déroule la procession de la châsse de saint Landry ou le défilé des députés des États généraux, Attila s'avance suivi de ses hordes, le Christ entre à Jérusalem ou est conduit au supplice [1].

Parfois des fabriques stylisées et réduites, une colonnade, les lignes simples d'un mur vu de face ferment l'horizon. Mais il arrive aussi que la scène se déroule sur plusieurs plans étagés et distincts et c'est ainsi que se présentent les groupes par lesquels Chassériau figure la Paix. Les horizons peuvent s'étendre à l'infini, sur la mer, sur une plaine, sur des montagnes lointaines. C'est enfin un artifice heureux que d'envelopper les groupes dans une vaste forêt qui masque les lointains, tout en laissant deviner leur extension indéfinie. Ainsi Corot a *situé* le baptême du Christ dans sa fresque de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, ainsi Delacroix, aidé des conseils de Corot, a imaginé le site où Orphée charmait les Grecs et celui où Dante et Virgile virent les sages de l'antiquité.

VI

Dans l'exécution, la recherche de l'unité a présidé aux travaux des véritables décorateurs. Leur œuvre revêt la paroi comme d'un voile, d'une tapisserie aux tons brillants ou passés, mais toujours homogène. C'est pour sauvegarder l'unité qu'ils ont évité les luisants de l'huile, et c'est avec justice qu'on a pu les féliciter de ne point « trouer les murailles ».

Leurs préoccupations sont donc semblables, mais leurs méthodes sont divergentes et il convient d'examiner, à présent, comment au même problème ont été apportées des solutions diverses.

Quelques artistes, tout d'abord, ont usé de la grisaille d'une façon systématique et simulé avec le pinceau des bas-reliefs, tel Heim dans la chapelle Notre-Dame à Saint-Germain-des-Prés. Cette manière de respecter l'accord avec les lignes architecturales, ne saurait être considérée que comme une défaite. La grisaille a reçu une application plus légitime lors-

1. *La Procession de la châsse de saint Landry*, de Guichard (1843), à Saint-Germain-l'Auxerrois ; — *la Procession des députés des trois ordres*, de Louis Boulanger, dans la salle des États généraux à Versailles ; — *Attila*, de Delacroix, au Palais-Bourbon ; — les deux *Christ*, de Flandrin, à Saint-Germain-des-Pres.

qu'elle a servi à Delacroix dans le Salon du Roi, ou à Chassériau au Conseil d'État, pour des parties secondaires destinées à mettre en valeur des décorations voisines.

Toutes les influences qui agirent sur les artistes groupés autour



DELACROIX. — ADAM ET ÈVE.

Carton pour la décoration de la bibliothèque de la Chambre des députés.

d'Ingres, ainsi que sur Orsel, Périn ou Roger, concouraient à leur faire adopter des tons et des reliefs très atténués. Ils avaient étudié les fresques italiennes; persuadés que les couleurs amorties par les siècles n'avaient jamais eu plus de vivacité, ils attribuèrent aux Italiens des vues systématiques et s'en autorisèrent de bonne foi. Les Nazaréens les ancrèrent dans ces sentiments. Tout en reconnaissant chez eux une technique insuffisante,

ils crurent voir dans leur exécution pâlie une réelle spiritualité. Rentrés en France, ils prirent leur poste de combat contre les romantiques et, en haine des virtuoses de la couleur, ils baissèrent leur palette de plusieurs tons. Ils furent encouragés, d'ailleurs, par l'opinion publique presque tout entière.

Ainsi put être formulée une doctrine qui réclamait de la peinture monumentale, avant toute autre qualité, « le calme et la sérénité ». Pour Théophile Gautier : « Les lignes sévères de l'architecture, les tons sobres des murailles nous enseignent l'équilibre de la composition et la tranquillité de la couleur... La peinture murale, pour ne pas déranger l'harmonie du monument qu'elle décore, doit tenir le milieu entre un bas-relief colorié et une tapisserie passée de ton : sévérité de style, placidité d'effet, coloris blond et clair, voilà les qualités qu'elle réclame impérieusement. »

En vertu de cette doctrine, on évite les scènes violentes, ou, du moins, si on les aborde, c'est en les ramenant à des lignes calmes et en donnant aux gestes un caractère arrêté : ainsi Hippolyte Flandrin, quand il représente le *Supplice de saint Jean l'Évangéliste*. La composition se masse, le nombre des personnages se réduit et, si une foule est nécessaire, elle se compose en groupes subordonnés à des lignes maîtresses. Le costume est traité avec une extrême sobriété et, d'une façon générale, le cadre et les accessoires sont plutôt suggérés que rendus. Quelques silhouettes désignent des fabriques : quelques profils sinueux évoquent une campagne ondulée. La lumière est uniformément diffuse, et elle n'intervient pas pour diriger le regard. Le modelé est à peine ressenti, il s'exprime par des ombres très légères, dont la gamme restreinte ne dépasse pas le gris. La palette ne connaît que des tons neutres, délavés, posés presque toujours à plat. Tout le travail du peintre n'est qu'une suite de sacrifices. La chapelle de Sainte-Philomène, peinte par Amaury Duval, à Saint-Merri, est l'exemple le plus achevé de ce système. Cette abnégation ne va pas sans dangers. Quelques-uns, par amour de la simplicité, tombent dans l'archaïsme et sont tentés par le pastiche de la fresque italienne. Mottez, au porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, n'échappait pas à ce reproche. Orsel, par des scrupules infinis, pour fuir le luxe, les épisodes, et ne dire que l'essentiel, arrive à côtoyer l'insignifiance ; à force d'être pressée, la pensée s'est évanouie. Pour se traduire en termes si sobres, il faudrait fortement caractériser, et la bonne volonté ne donne pas le style. La cou-

leur évite l'agrément au point de tomber dans une monotonie ingrate. De plus, chez Périn, comme chez Orsel, elle prend une signification symbolique. Ch. Lenormant nous explique pourquoi, dans les pieds-droits de la chapelle de l'Eucharistie « le fond de la décoration est vert : c'est la couleur de l'espérance qui aspire à Dieu; le rouge des pendentifs indique



DELACROIX. — L'ÉDUCATION D'ACHILLE.
arton pour la décoration de la bibliothèque de la Chambre des députés.

que l'homme se régénère par le mystère de l'Eucharistie, en se baignant dans le sang de l'agneau, et l'or des voussoirs est l'emblème naturel de la lumière du Paradis ». On voit facilement le danger de semblables intentions. Chassériau à Saint-Merri, Hippolyte Flandrin à Saint-Séverin et à Saint-Germain-des-Prés, ont ignoré et cet ascétisme et ces subtilités théologiques. Malgré la réserve qu'ils s'imposent, ils ne cessent pas d'être humains. Ils observent, Flandrin avec une bonne foi ingénue, Chassériau

avec la sensibilité la plus délicate et la plus subtile. Ils ont aussi la supériorité sur Orsel et Périn, élèves de Guérin, d'avoir reçu d'Ingres l'amour de la forme et le désir de la résumer avec acuité.

Il nous faut faire effort, aujourd'hui, pour pénétrer le sens de leurs œuvres. Mais, si nous en goûtons malaisément la distinction trop discrète, consultons les contemporains. Les plus avisés d'entre eux, quelles que fussent leurs prédilections, y ont vu réalisée leur conception de la peinture monumentale, et c'est à Théophile Gautier, aussi bien qu'à Gustave Planche, que l'on en peut demander l'éloge.

Les méthodes d'Orsel ou de Flandrin appropriées à des édifices qui commandent le recueillement et la paix auraient été d'application difficile dans des palais somptueux. Ici un autre système se présente : Delacroix oppose aux peintres abstraits des harmonies complexes et chaudes.

Fort de l'exemple de Rubens et de Véronèse, Delacroix, en abordant la peinture monumentale, ne renonce pas à exprimer la vie avec intensité. Il se donne donc tout entier à cette œuvre nouvelle. A cette époque, son imagination, délivrée de la fièvre qui l'avait d'abord agitée, devenait à la fois plus pleine et plus paisible. Cette heureuse évolution fut fortifiée par le travail monumental même. Delacroix le poursuivit avec allégresse. A plusieurs reprises on trouve dans sa correspondance, à propos de ses peintures de la Chambre des députés ou du Luxembourg, des témoignages d'une satisfaction bien rare chez lui.

Ces dispositions n'échappèrent pas aux contemporains. Paul Mantz, dans un article sur la coupole de la bibliothèque du Luxembourg, « chef-d'œuvre de Delacroix dans un instant décisif de sa vie », remarquait qu'on n'y retrouvait pas la veine tourmentée et dramatique de l'artiste. En cette circonstance, ajoutait-il, il « s'est plu à faire une peinture toute de tranquillité et de douceur *sereine* ».

Ainsi les contemporains reconnaissaient à Delacroix cette sérénité qui, pour eux, était le premier et le plus nécessaire attribut de la peinture monumentale. Nous en ressentons à notre tour le charme; ces harmonies apaisées où se traduit le repos d'un cœur généreux nous enveloppent de leur calme bienfaisant et de leur richesse abondante. Tout d'abord, les sujets auxquels s'est complu Delacroix, graves ou souriants, écartent non seulement toute émotion tragique, mais aussi tout mouvement violent.



TH. CHASSÉRIAU. — LA GUERRE

Esquisse pour la décoration de l'escalier de la Cour des Comptes. Appartient à M. Arthur Chassériau.

Attila en ce point constitue une exception, mais *Attila* est conçu en contraste avec l'ensemble auquel il appartient : il dit la ruine de la civilisation antique, célébrée dans les cinq coupoles de la bibliothèque du Palais-Bourbon et termine par une note sauvage un hymne recueilli. Le Salon du Roi était destiné à des fêtes officielles ; Delacroix le revêt d'une parure riche aux harmonies joyeuses. Ici la pensée ne doit pas s'arrêter : les allégories semblent s'accorder avec les discours d'apparat qui seront prononcés auprès d'elles. Les personnages qui, pour distraire l'ennui des cérémonies où leur présence est nécessaire, regarderont le plafond et les frises ne seront pas contraints par l'artiste à de philosophiques méditations. La description très sobre que Delacroix a donnée de ses travaux du Luxembourg montre que, là encore, il a désiré bercer l'œil et l'esprit. « Une prairie riante » est le séjour des sages visités par Dante et Virgile : « un ruisseau serpente dans ces lieux agréables ».

Ces intentions sont soutenues par la clarté et la simplicité des compositions. Celles-ci sont parfois d'une nouveauté, d'une invention imprévue et saisissante, d'une plénitude où éclate le génie de l'artiste. Toujours, elles sont d'une lisibilité parfaite. Sans tomber dans la pauvreté ou dans l'abstraction qui répugnent à son esprit, Delacroix sait choisir et résumer. Les dimensions de ses personnages sont calculées avec un art extrême pour ne point paraître mesquines sans tomber dans le gigantesque.

Il n'apparaît pas que l'artiste ait cherché à modifier son dessin. Il aurait, sans doute, vainement désiré la précision et le fini du trait et il aurait perdu ce qui constituait son originalité, la notation du mouvement, un rythme interne et quasi-organique. Les contemporains, même les admirateurs de Delacroix, en ont été gênés ou choqués. Tout en reconnaissant qu'il s'était surveillé, qu'il s'était montré très exigeant envers lui-même, ils lui ont reproché de ne pas faire dériver ses harmonies monumentales du balancement des lignes. Paul Mantz, zélateur de l'artiste, qui s'écriait : « Nous sentons les défauts de Delacroix jusqu'à en souffrir », déclarait qu'il était loin « d'avoir le style sévère qu'exige la peinture monumentale. — Son dessin a d'ordinaire quelque chose d'inquiet et de fiévreux dont les lignes austères de l'architecture s'accommodent mal ». Il ne nous appartient pas de discuter ce sentiment, ni de défendre Dela-

croix. Il suffit qu'aujourd'hui, délivrés d'un souci formaliste, nous ne soyons plus éloignés de lui par des préjugés.

Nous nous retrouverons d'accord avec Paul Mantz, avec Théophile Gautier, pour reconnaître à Delacroix « le style de la couleur, la beauté du ton, la poésie de l'effet ». A un moment où l'on était disposé à transformer en dogme de la peinture monumentale les pratiques abstentionnistes d'Ingres et de Flandrin, Delacroix défend victorieusement la cause de la couleur. La palette la plus riche est pour lui l'auxiliaire le plus souple. Elle combat l'obscurité et rétablit la lumière sur les parois enténébrées. A la formule unique des peintres gris elle oppose une infinité de gammes. Des tonalités blondissantes, roses, chaudes, intenses ou lourdes répondront aux ambiances matérielles et morales les plus diverses : elles permettent aussi d'établir des subordinations ou des correspondances. Pour transmettre sans altération ces harmonies à un spectateur que des conditions matérielles maintiendront à une distance très déterminée, il ne suffira pas de traiter très largement les fonds, de cerner les grandes masses, de simplifier le modelé. Le ton qui vibre et chante quand l'artiste travaille sur son échafaudage ne s'éteindra-t-il pas pour ceux qui le verront de loin ?

Instinctivement, Delacroix réagit contre ce danger. La tendance qu'il manifesta dès ses premières œuvres à zébrer les formes de touches croisées, à décomposer les tons et à exiger de notre œil une collaboration active, toutes ces inventions spontanées qui font de lui le précurseur de l'impressionnisme, trouvent dans la peinture murale leur application la plus légitime. Diaprer de couleurs distinctes la tunique qui, de loin, jettera une note rouge unique, poser des touches qui, de près, paraissent incohérentes, forcer certaines notes, couvrir d'un réseau de traits noirs la forme qui, à distance voulue, sera d'un gris argenté, telles sont les méthodes instaurées par Delacroix, héritier inconscient des mosaïstes byzantins.

Près de Delacroix et sous son égide, Riesener et Roqueplan complétaient avec un agrément facile, mais sans autorité, la décoration de la bibliothèque du Luxembourg, dont « on avait voulu faire une espèce de galerie des coloristes ». Cependant, Chassériau, qui avait décoré la chapelle de Sainte-Marie-l'Égyptienne, selon les méthodes abstraites, avait

bientôt cessé de trouver, dans l'enseignement d'Ingres, un langage suffi-



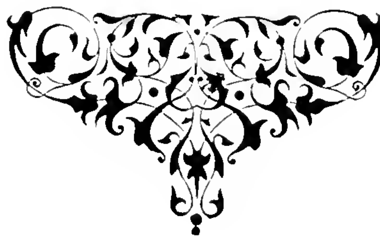
TH. CHASSÉRIAU. — LA PAIX.
Fragment de la décoration de l'escalier de la Cour des Comptes. — Musée du Louvre.

sant pour traduire ses passions et ses idées. Lorsqu'il peignit *la Paix* et

la Guerre, à la Cour des Comptes, il voulut s'exprimer à la fois par les lignes et par la couleur. Nous voudrions savoir comment il avait combiné sa technique; mais si le fragment conservé de *la Paix* nous permet de mesurer l'ampleur et les subtilités de son dessin synthétique, il nous laisse ignorer les effets et les méthodes du pinceau. *La Paix* était, nous assure Ary Renan, « peinte à la façon d'une fresque assagie », et les panneaux de *la Guerre* « brossés avec fougue et visant au coloris le plus avoué ». Jusqu'à un certain point, nous pouvons deviner l'aspect de ces œuvres par la chapelle de Louis-Philippe, que Chassériau peignit à Saint-Roch en 1853: mais de semblables comparaisons ne peuvent satisfaire une curiosité qui ne sera jamais assouvie. Quelle tristesse d'en être réduits à des fragments et à des conjectures sur l'œuvre monumentale, sinon la plus typique de la première partie du XIX[e] siècle, au moins la plus importante dans la série historique s'il est vrai qu'elle impressionna profondément Puvis de Chavannes!

Ainsi, par le concours d'un mouvement très général d'opinion, de l'action officielle et de quelques artistes de génie, se développa, sous la monarchie de Juillet, un art monumental soutenu par de grandes idées directrices et illustré aussitôt par des chefs-d'œuvre. Les conceptions et les pratiques qui se firent jour à cette époque avaient une ampleur et une souplesse capables d'encourager les tempéraments les plus divers. Puvis de Chavannes bénéficia de ces efforts, mais des maîtres coloristes comme M. Besnard ou M. Henri Martin sont aussi redevables à ces enseignements; ce n'est pas diminuer leur mérite, mais établir une filiation légitime, que de rappeler l'œuvre de leurs précurseurs, de Flandrin, de Chassériau et de Delacroix, auxquels appartint l'entreprise ingrate et glorieuse de restaurer en France la peinture monumentale.

LÉON ROSENTHAL



BIBLIOGRAPHIE

Les Grands Artistes. — Brunelleschi et l'Architecture de la Renaissance italienne au XVe siècle, par Marcel REYMOND. — **Le Sodoma**, par Henri HAUVETTE. — **Le Tintoret**, par Gustave SOULIER. — Paris, H. Laurens, s. d.; 3 vol. petit in-8°, 24 pl.

Trois aspects de la Renaissance italienne, heureusement rapprochés : l'aurore d'une architecture nouvelle, à Florence ; l'apogée de la fresque religieuse, à Sienne ; le crépuscule du coloris décoratif, à Venise.

Le Florentin Brunelleschi (1377-1444), ce n'est pas seulement l'étonnant constructeur du *Dôme* encore moyenâgeux qui domine les jardins Boboli, mais le vrai créateur d'une architecture ni grecque, ni gothique, classiquement inspirée, depuis 1420, des *ordres* anciens : style nouveau qui se développe dans toute la péninsule et fusionne avec les motifs locaux, avant de céder la place à l'éclectisme romain du Bramante, que retouchera plus tard, à son heure, la fougue du Bernin.

Le Piémontais Bazzi, dit le Sodoma (1477 [?]-1549), c'est « un solitaire dans le milieu siennois, qui n'y fonda pas plus d'école qu'il n'y était venu chercher de maîtres parmi les vieux peintres locaux » : c'est un indépendant, donc un isolé, dont un mystère enveloppe l'œuvre et la vie comme le surnom : c'est le décorateur maltraité par le temps et par la renommée, dont le génie subtilement féminin se place entre la ligne de Raphaël et le clair-obscur de Léonard, — doux rayon de la Renaissance amie des belles formes.

Le Vénitien Robusti, dit le Tintoret (1512 [?]-1594), c'est le plus passionné des peintres érudits, qui voulut marier « le dessin de Michel-Ange à la couleur de Titien » : c'est « le roi des violents », précurseur des plus modernes curiosités de palette, et les Goncourt ne mettaient rien au-dessus du *Miracle de saint Marc*, véritable « fête pour l'œil » qu'expliquent des procédés de travail étudiés ici pour la première fois.

Aussi bien, chacun de ces trois maîtres a-t-il obtenu le biographe qui lui convenait. — Raymond BOUYER.

Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung, von Dr Joseph GRAMM. — Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1912, 2 vol. gr. in-8°, 150 fig. et pl.

En son allure un peu scolastique et très germanique, *le Paysage idéal, ses origines et son développement depuis l'antiquité jusqu'au déclin de la Renaissance*, offre la contribution la plus récente à cette histoire du paysage et des paysagistes, inaugurée plus naïvement sous la Restauration par les deux volumes du peintre J.-B. Deperthes, dont Quatremère de Quincy rendit compte aussitôt dans *le Journal des Savants*.

C'est l'ouvrage allemand le mieux informé depuis *le Paysage dans l'art ancien*, de Wormann, l'archéologue qui nous a fait connaître les curieuses illustrations murales de *l'Odyssée*, retrouvées sur l'Esquilin, dans les ruines d'une villa romaine. Aujourd'hui, la Crète nous propose des motifs de nature inconnus du grand style dorien : l'idéalisme de l'auteur ne souligne pas assez la surprise de cette découverte ; et ses considérations sur « le paysage en soi », *an sich*, gagneraient à suivre l'analyse historique, comme conclusion des faits. Ce goût de métaphysique est aux antipodes de la méthode expérimentale d'un John Ruskin, l'ennemi des « compositeurs de paysages ». Néanmoins, le traité du Dr Joseph Gramm, *privatdozent* à l'Université de Fribourg-en-Brisgau, mériterait les honneurs d'une étude critique et d'une traduction française, ou plutôt d'une adaptation qui l'allégerait de son vocabulaire trop nourri d'abstractions indigestes ; et sa belle illustration suggestive engagerait le traducteur à l'intituler *les Origines du paysage*, car le paysage idéal est essentiellement l'histoire de l'homme dans la nature et de la nature dans l'art avant la floraison du paysage proprement dit, fleur éclose au crépuscule de Venise. Où le professeur s'arrête, le paysage commence. — R. B.

Collection des grands artistes des Pays-Bas. — Roger van der Weyden, par Paul Lafond. — Bruxelles-Paris, G. van Œst et Cie, éd., 1912, petit in-8°, 32 pl.

Un de ces *primitifs* que M. Ingres adorait « à genoux » et vers lesquels le début de notre siècle incertain revient avec une pareille ferveur, car nous aimons tardivement ces vieux peintres qui furent les jeunes, comme le romantisme exaltait les cathédrales traitées longtemps de barbares par les classiques. Mais, dorénavant, la passion ne va point sans l'érudition : nous souhaitons nous rapprocher des maîtres discrets de cette vieille école que le meurtre de Jean Sans Peur a rejetée de l'Ile-de-France dans les Flandres, et mieux connaître, entre tous, ce bon Roger de la Pasture, Rogier van der Weyden en flamand, toujours trop obscurci par les gloires voisines des frères van Eyck et de Memling. Notre vœu se trouve exaucé : M. Paul Lafond, le conservateur du musée de Pau, qui n'est pas exclusivement l'historien précis de l'art espagnol, a su grouper les rares documents qui jettent un peu de jour sur l'existence et sur l'œuvre d'un peintre né dans les dernières années du XIVe siècle, à Tournai, d'un père sculpteur et brabançon. Loin de l'Italie renaissante, son art vivait tout entier de sa foi ; mais l'admirable conscience et la minutie même du pieux artiste, qui brodait avec lenteur ses thèmes religieux sur le « canevas traditionnel », ne l'ont pas empêché de s'affirmer intensément original dans la naïve expression de la douleur ou de l'extase, à tel point que M. Lafond ne craint pas de le rapprocher ingénieusement du Greco ! — R. B.

Lamartine et la Flandre, par Henry Cochin. — Paris, Plon, 1912.

Le récit de M. Henry Cochin procure une jouissance pittoresque et nouvelle. S'il raconte avec verve et précision les campagnes électorales de Lamartine dans la Flandre française, il leur donne aussi une toile de fond. On trouvera dans ce livre la reproduction d'un tableau de Bonington, conservé à la galerie Wallace, qui représente la ville où fut composée la célèbre *Réponse à Némesis*, Bergues S. Winoc.

Cette peinture inédite offre des différences importantes avec la lithographie connue.

Lamartine, député du Nord, a laissé des traces nombreuses de son passage. Hondschoote possède aujourd'hui encore deux tableaux que le poète donna à ses fidèles électeurs. L'un est à l'église : *le Couronnement de la Vierge*, signé du peintre belge Decaisne, auquel est dédiée une des plus belles pièces des *Recueillements*. L'autre se trouve à l'hôtel de ville. C'est *la Bataille d'Hondschoote* que le ministre Montalivet commanda en 1839 à Hippolyte Bellangé. — C. C.

Rome et la renaissance de l'antiquité, à la fin du XVIIIe siècle, par Louis Hautecœur. Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome. — Paris, Fontemoing, 1912, éd., in-8°.

Le livre de M. Hautecœur est, comme il convient à une thèse de doctorat, un travail assez compact de forte érudition et d'excellente méthode scientifique. Mais c'est mieux que cela et sous l'abondance des notes et des citations nécessaires, c'est, à la fin, un véritable livre d'histoire, de critique et même de philosophie artistique. J'ajouterais que M. Hautecœur a pénétré son sujet avec un sentiment de la vie qui anime heureusement son récit de tableaux pittoresques et d'incidents significatifs. La Renaissance du goût de l'antiquité dès la deuxième moitié du XVIIIe siècle, c'est là un sujet que tous nos historiens avaient été obligés de toucher, puisque c'est le point de départ de tout notre art moderne. Mais nul n'avait approfondi encore, comme M. Hautecœur, ses causes, ses effets, et traité cette question avec tant d'ampleur et de hauteur de vues. L'auteur établit, d'ailleurs, très justement, que ce mouvement est moins dû aux fouilles d'Herculanum, ainsi qu'on l'a tant de fois répété, qu'à l'influence de Rome elle-même, à l'éducation toute romaine octroyée pendant plus de deux siècles aux artistes de toutes les écoles. Ce livre, on peut le dire, est définitif sur ce point d'histoire si intéressant. — L. B.

Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe et XIXe siècles, par le Dr H. Mireur, t. VII et dernier. — Paris, Maison d'éditions d'œuvres artistiques, 1912, in-4°.

Nous avons eu déjà l'occasion de signaler aux lecteurs de la *Revue* l'utilité du *Dictionnaire des ventes d'art* si patiemment entrepris, voici près de douze ans, par le Dr H. Mireur. La méthode suivie par l'auteur, qui consiste à ranger sous le nom d'un artiste, par ordre alphabétique, toutes les indications relatives à ses œuvres ayant passé en vente publique, est la plus simple en même temps que la plus sûre. Elle a permis au Dr Mireur de fournir aux historiens présents et futurs de l'art moderne un instrument de travail aussi parfait qu'ils pouvaient désirer. — J. L.

Bibliothèque de l'art du XVIIIe siècle. — Watteau et son école, par Edmond Pilon. — Bruxelles-Paris, G. van Oest et Cie, éd., 1912, gr. in-8°, 50 pl.

Puissants ou délicats, les génies du passé participent de notre activité présente : ils vivent en nous par l'intermédiaire mystérieux de leurs chefs-d'œuvre qui nous survivent ; et, comme on l'a dit finement, c'est peut-être moins Watteau que nous adorons, que « l'idée que nous nous faisons de Watteau ». Jamais, toutefois, cette

idée ne se montra plus sympathique et, par conséquent, plus compréhensive : deux cents ans après la brève et pimpante survenue de ce fluet magicien, notre inquiétude aperçoit telles de ses impondérables qualités qui semblaient se dérober aux yeux moins attendris de ses contemporains solennels ou de ses ingrats successeurs entichés de statuaire antique. Il fallait un poète de la critique afin d'exprimer galamment cette revanche : or, aujourd'hui, qui pouvait mieux que M. Pilon, le tendre historien de notre Chardin, découvrir dans un jeune Flamand, féru de Véronèse et de Rubens, « le plus sensible et le plus français de nos peintres », et retrouver non seulement l'atmosphère d'un siècle, mais l'esprit d'une race, en cet évocateur misanthrope et mélancolique qui prolongeait jusqu'aux lointains bleus de son rêve les ombrages du Luxembourg, ou devançait la mode en travestissant d'un crayon familier sa servante qui était jolie ? Il fallait une sensibilité savante et scrupuleuse pour « sentir » ainsi Watteau « jusqu'au fond de l'âme », avant de replacer spirituellement chacun de ses rivaux ou de ses émules dans son cercle enchanté. — R. B.

LIVRES NOUVEAUX

— *Nos Cathédrales*, par A. BROQUELET (préface de Maurice BARRÈS). — Paris, Garnier frères, 1912, in-18 jésus, VIII-508 p., avec gravures et plans.

— *La Physionomie du Christ dans l'art*, par Emile BAES. — Alost, E. de Seyn, 1912, in-8°, 111 p.

— *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle*, par Henri COHEN, 6e édition, revue, corrigée et considérablement augmentée, par Seymour de RICCI. 1re partie. — Paris, A. Rouquette, 1912, in-8°, 2 vol., avec gravures.

— *Marc Rosenberg's Sammlung zur Geschichte der Goldschmiedekunst*, par Hermann FLAMM. — Francfort, H. Keller, 1912, in-4°.

— *Die altmünchner Goldschmiede und ihre Kunst*, par Max FRANKENBURGER — Münich, F. Bruckmann, 1912, in-4°, XV-543 p., 132 fig.

— *La Chiesa collegiata di S. Maria in Visso*, par Pietro PIRRI. — Rocca S. Casciano, 1912.

— *Mélanges numismatiques*, par E. BABELON, IVe série. — Paris, Rollin et Feuardent, 1912, in-8°, avec pl., 20 fr.

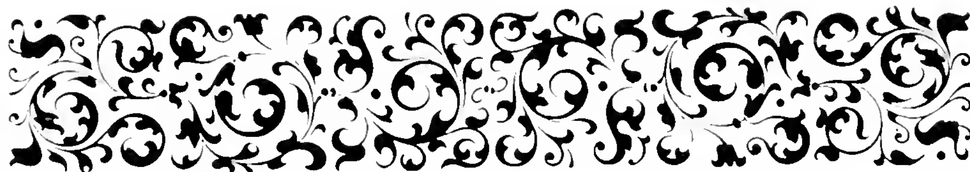
— *Les Ivoires prégothiques conservés en Belgique*, par Marcel LAURENT. — Bruxelles, Vromant, in-4°, 157 p., fig. et pl.

— *Note su Jacopo Palma il Vecchio*, par Aldo FORATTI. — Padoue, Gallina, 1912, in-8°, avec pl.

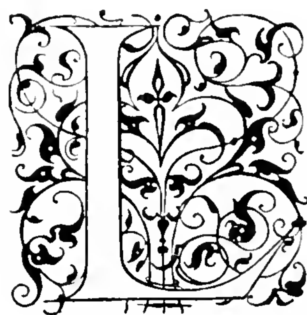
— *Venice*, par Grant ALLEN (*Grant Allen's historical Guides*). — Londres, E. G. Richards, 1908, in-16, 272 p.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LA « LÉDA » DE LÉONARD DE VINCI



Léonard a-t-il peint une Léda? Il ne faut pas en douter. Quoique Vasari ne fasse pas mention de ce tableau, d'autres témoignages viennent compenser son silence. C'est d'abord le *Codice dell' anonimo Gadiano*, source de la plus grande valeur, qui dit positivement que Léonard a peint une Léda, et c'est Lomazzo qui, plus tard, dans son *Idea del Tempio della Pittura* parle à deux reprises de ce tableau. En 1625, le commandeur Cassiano del Pozzo affirme avoir vu à Fontainebleau cette *Léda*, et il la décrit. En 1694, enfin, elle figure sur un inventaire des tableaux de Fontainebleau publié par Hébert.

Tout cela est connu et a été fort bien résumé par Müntz dans son livre sur Léonard de Vinci.

Mais la *Léda* de Léonard existe-t-elle encore? Ce n'est pas probable; on peut du moins penser que nous en avons des copies. Depuis longtemps déjà la critique a porté son attention sur un sujet dont les répliques sont nombreuses, et, après de longues hésitations, il semble aujourd'hui reconnu que ces répliques ne sont autres que celles de la *Léda* de Léonard. Quelques érudits, remarquant dans ces copies des défauts plus ou moins graves, ont refusé d'accepter la conjecture et tenu ces œuvres pour secondaires. Il nous semble qu'on doit raisonner différemment. Si l'on considère, en effet, ces peintures, non plus comme des originaux, mais comme des copies, les imperfections de détail ne doivent plus nous retenir, et

toute notre attention doit être portée sur la conception et les grandes lignes d'ensemble qui seules importent dans une discussion de cette nature.

De telles recherches, quelquefois si fructueuses, valent à la critique un de ses meilleurs titres de gloire. M. Berenson nous en a donné un modèle dans ses études sur des copies d'œuvres perdues du Giorgione.

Des différentes répliques de la *Léda* de Léonard, je n'en retiendrai qu'une seule, celle de la villa Borghèse, à mon avis la plus remarquable [1].

Avant que cette *Léda* fût reconnue pour une œuvre de Léonard, elle avait été attribuée par Morelli au Sodoma. L'hypothèse était loin d'être déraisonnable et fait grand honneur à Morelli, qui, le premier, a compris l'exceptionnelle beauté de l'œuvre en l'attribuant au maître qui, par certains points, se rapproche le plus de Léonard. Mais l'attribution à Léonard lui-même s'impose si puissamment qu'elle détruit toutes les autres. Le Sodoma n'était pas capable de concevoir un motif d'une telle beauté : rien dans son éducation, rien dans les milieux où il a vécu ne pouvait provoquer un art pareil. Et, s'il est évident que plusieurs de ses œuvres ressemblent à cette *Léda*, c'est parce qu'il a connu ce tableau et qu'il l'a imité. On peut donner aussi comme argument le nombre des copies de cette *Léda*. Aucune œuvre du Sodoma n'a exercé une telle influence, et cette influence ne s'explique que par le prestige d'un génie supérieur au sien. Raphaël a copié cette *Léda*, comme il a copié plusieurs œuvres de Léonard ; mais il n'a jamais fait de copies d'après le Sodoma. Si cette œuvre avait été peinte par le Sodoma, à Sienne, peu d'artistes l'eussent connue ; mais, exécutée à Florence par Léonard, elle devait imposer sa maîtrise à tous les artistes de l'Italie.

Au surplus, toute discussion sur ce point est devenue inutile depuis que M. Muller Walde a trouvé dans les manuscrits de Léonard un croquis représentant sa *Léda*, croquis conforme aux copies dont nous venons de parler. Les critiques se sont unanimement inclinés devant cette découverte et la question ne se pose plus.

1. Au nombre des autres répliques, on peut signaler les suivantes : celle de la baronne de Ruble (copie très inférieure à celle de la villa Borghèse, à en juger d'après la reproduction qu'en donne Muntz ; celles de la collection de Mme Oppler, à Hanovre, de la galerie du Grosvenor Club, de la collection Dœtsch, etc. Voir Muntz, *Léonard*, p. 429).

De tout cela il faut seulement retenir que nous sommes encore bien inexpérimentés en matière de critique artistique, puisque nous ne pouvons pas reconnaître avec certitude les œuvres d'un artiste tel que Léonard, dont le style est si individuel et d'une beauté vraiment unique.



Botticelli. — La Naissance de Vénus (détail).
Florence, Galerie des Offices.

Sans insister davantage, je vais essayer de dire la beauté d'une œuvre qui ne semble pas avoir encore retenu suffisamment l'attention des critiques. Nous verrons qu'il y a peu de tableaux de Léonard dont l'influence ait été aussi considérable, et, d'autre part, que ce tableau, plus que tout autre, nous révèle un caractère fondamental de l'art de Léonard, un caractère sensuel que l'on ne met pas assez en lumière. Sans cette *Léda*, on ne peut pas comprendre l'influence que Léonard a exercée sur des artistes tels que le Sodoma, le Giorgione ou le Corrège.

Il faut rechercher à quel moment de l'histoire de l'art a été peint ce tableau et ce qu'il représente. Il ne s'explique que par le milieu florentin : c'est essentiellement un produit de la cour de Laurent le Magnifique.

Nous sommes aujourd'hui tellement habitués à la représentation des

figures de femmes nues que, sans une grande réflexion et une grande connaissance de l'histoire de l'art, nous ne pouvons comprendre la prodigieuse originalité de cette *Léda*, ni soupçonner qu'elle fut le départ de toutes les recherches de l'âge moderne.

Dans l'étude du nu féminin, si l'on excepte quelques figures d'Ève assez sommairement traitées au cours du moyen âge, et si l'on s'attache surtout aux études de nu, où l'artiste s'est efforcé d'exprimer le charme des formes humaines, on peut dire que, depuis les Grecs, la première image de femme nue fut la *Vénus* de Botticelli, la seconde, la *Léda* de Léonard.

La *Léda* de Léonard est tellement supérieure à la *Vénus* de Botticelli par la perfection du modelé et du dessin, qu'il ne semble tout d'abord pas que ces deux œuvres soient si intimement liées. On serait porté à supposer qu'il dut y avoir entre elles des formes intermédiaires. Le saut semble trop grand. Mais l'histoire de Florence va nous donner l'explication de cette lacune. L'art si merveilleux de Botticelli, cet art qui aurait dû créer d'innombrables imitateurs, n'eut pas de suite. Il fut arrêté par les invasions étrangères et par la chute des Médicis. Aux révolutions politiques correspondirent de profondes transformations sociales. Florence affolée met ses défaites au compte de la politique de ses princes, au compte de cette Renaissance qui avait si profondément modifié ses traditions nationales. Elle renonce à la Renaissance et à son paganisme pour redevenir chrétienne. Le christianisme de Savonarole ne veut plus de Vénus : non seulement aucun peintre ne peindra plus de pareils sujets, mais on détruira, on brûlera sur la place publique tous les tableaux, tous les livres, toutes les statues reproduisant des sujets antiques, ceux surtout qui représentaient des nudités.

La *Vénus* de Botticelli n'a pas d'imitateurs. Elle reste isolée, seul témoignage pour nous de toute une période de la vie italienne.

Mais alors, si nul Florentin ne peut, au milieu de la réaction religieuse, songer à reprendre cet art, à imiter des œuvres que l'on accuse d'impiété, il est un homme, il est un Florentin qui va garder cet art dans son cœur : c'est Léonard. Léonard restera, plus que tout autre, un Florentin de la Renaissance, précisément parce qu'il s'éloignera de Florence. Il part avant les désastres, il ne connaît rien de la douleur florentine et, par



LÉDA.

Copie d'un tableau perdu de Léonard de Vinci. — Rome, villa Borghèse.

suite, il est indifférent au réveil chrétien. A la cour de Louis le More, au milieu du luxe et de la paix, il va poursuivre le rêve de volupté qui avait enchanté sa jeunesse dans l'entourage du Magnifique, ce rêve qui sera le fond de toute sa vie et qui le conduisit à vivre à la cour des princes de la terre, ce rêve qui l'attacha plus tard à César Borgia et lui fit terminer son existence à la cour de France.

Léonard est le seul héritier de Botticelli, mais il est son véritable fils. Léonard, qui quitte Florence en 1483, ne connait à ce moment ni la *Vénus* de Botticelli, ni le *Printemps*, qui ne furent peints qu'après cette date ; il vit ces œuvres après son retour à Florence, en 1501, et très vraisemblablement la *Léda* fut exécutée peu de temps après. Mais, avant d'aller à Milan, Léonard avait vu d'autres peintures de Botticelli, et cet art voluptueux de la cour des Médicis, il le connaissait aussi par son maître Verrocchio. Ce dernier, sans doute, n'a créé aucune œuvre que l'on puisse comparer, pour son féminisme, à la *Vénus* de Botticelli ; il n'a pas étudié le corps féminin comme ce maître, mais il a eu au plus haut point le sentiment de la beauté féminine, de la beauté vue dans son caractère de finesse, d'élégance, de raffinement. Il a surtout excellé dans les têtes de femmes, dans le charme des attitudes, dans la subtilité du vêtement et des coiffures, et dans les expressions toujours toutes faites d'un sourire.

Cela, Verrocchio l'avait appris à Léonard, comme il l'avait appris à Botticelli. Et Léonard procède de ces deux maîtres. Un mot de Léonard, dans son *Traité de peinture*, jette sur cette question une bien vive lumière. Léonard, qui ne prononce jamais le nom d'un peintre, cite celui de Botticelli en l'appelant *« il nostro Botticelli »*, et par cette manière de désigner l'artiste, ne semble-t-il pas dire : celui qui est à nous, notre Botticelli, notre peintre par excellence, notre vraie gloire ?

Ce que Léonard allait ajouter à l'art de Botticelli, c'était une plus grande science de dessin et de modelé. Au point de vue technique, il produira des œuvres beaucoup plus parfaites, ce dont on peut se rendre compte non seulement dans toutes ses œuvres originales, mais en considérant aussi la *Léda*, qui n'est qu'une copie.

Étudions donc cette *Léda*, et, pour la mieux comprendre, nous la comparerons aux œuvres de Botticelli et à celles de Verrocchio.

Léonard agit en amoureux de la beauté, sans aucune autre préoccupation que celle d'exprimer le charme d'une figure féminine. Cette recherche que les artistes ne connaissaient plus depuis de longs siècles, cette recherche abandonnée, peut-on dire, depuis le début du christianisme, les peintres florentins, les premiers, la reprennent sous le gouvernement de Laurent le Magnifique, en se proposant à nouveau l'idéal grec de Phidias et d'Apelle.



Léonard de Vinci. — Dessin pour la tête de Léda.
Bibliothèque de Windsor.

Dans l'art de Botticelli il y avait une sensibilité nerveuse, une agitation du cœur, des ardeurs de sentiment qui marquaient un apport de la pensée moderne, plus inquiète, plus subtile que la pensée grecque. Il semble que la pensée de Léonard soit moins fébrile que celle de Botticelli. Les femmes de Botticelli ne sourient pas : la passion qui les brûle met de la tristesse sur leurs beaux yeux. La *Vénus* de Botticelli semble prête à pleurer. Le visage de la Léda, au contraire, est la plus délicieuse vision de bonheur, de joie humaine, qui se puisse voir. Plus tard, il y aura quelques troubles dans l'art de Léonard, dans *la Joconde*, dans la *Sainte Anne*, dans le *Saint Jean*. Ici c'est comme un ciel sans nuages, c'est le sourire d'un enfant ou d'une jeune mère, et par cette ingénuité, Léonard tient encore plus à son maître qu'à Botticelli. Le

sourire de cette *Léda*, c'est encore le sourire de toutes les Vierges de Verrocchio. La *Léda* a sur *la Joconde*, de date un peu postérieure sans



VERROCCHIO. — TÊTE DE FEMME.
Dessin au crayon noir. — Londres, British Museum (collection Malcolm).

doute, l'avantage de n'être pas un portrait. C'est une figure idéale, ou plutôt c'est une figure réelle que Léonard choisit entre toutes, c'est une

œuvre d'amour qu'il crée en présence d'un modèle adoré, et cette œuvre, par l'ovale plus fin du visage, par l'exquise finesse de tous les traits, semble une figure plus belle encore que *la Joconde*.

A la *Vénus* de Botticelli Léonard a pris l'inclinaison de la tête sur l'épaule, geste charmant, plus séduisant que l'attitude digne, le port de reine de *la Joconde*. Ce geste d'une créature frêle semble la faire plus proche de nous. La tendresse de la femme, sa fragilité, est merveilleusement exprimée par cette forme, semblable à celle d'une belle fleur que sa tige ne peut soutenir.

Les Grecs ont aimé l'immobilité dans leurs statues, les têtes droites, les attitudes simples. Par cette seule différence on comprend ce qui sépare les civilisations guerrières de l'antiquité de l'intellectualisme du monde moderne. Pour voir la nature nos yeux se sont faits plus subtils, plus clairvoyants, plus sensibles à la beauté des formes de tout ce qui vit. Je pense que la vue d'une fleur inspirait à Botticelli plus de joie qu'à Apelle. Moins jeunes, nous sommes plus savants et plus sensibles. Nous comprenons mieux et nous sentons plus vivement. Cette *Léda* de Léonard, jamais un Grec n'aurait pu la concevoir, jamais il n'aurait vu ce que le charme d'un regard et d'un sourire peut ajouter à la simple beauté des lignes du corps.

Cette tête ravissante est encadrée d'une coiffure toute compliquée de tresses et de bijoux, selon la formule de Verrocchio. Ici Léonard, fidèle disciple de son maître, imite ces belles *acconciature di capelli*, que Vasari admirait tant. Un des documents les plus essentiels relatifs à Léonard est le mot de Vasari décrivant les dessins de ces délicieuses têtes de femmes de Verrocchio qui, dit-il, furent toujours imitées par Léonard, *i quali Lionardo sempre imitò*.

Ce souci des belles chevelures, plus encore que dans la *Léda* de la villa Borghèse, nous le constatons dans un dessin original de Léonard pour cette *Léda* qui est à la Bibliothèque de Windsor.

Mais ces chevelures compliquées, ces chevelures qui semblent des travaux d'orfèvre, Léonard y renoncera pour chercher dans la nature seule ses éléments de beauté. Que peut-il y avoir de plus beau qu'une chevelure, et qu'est-il besoin de la transformer, de s'ingénier inutilement pour en modifier le caractère naturel par trop d'artifices? Botticelli avait

donné dans la chevelure de sa *Vénus* un modèle dont Léonard fut vivement impressionné et qui lui fit abandonner ce qu'il y avait d'un peu factice dans l'art de Verrocchio. Dans un dessin de la collection du duc de Devonshire, Léonard, sans renoncer à ses recherches de subtile beauté, met autour de sa figure de femme le simple réseau d'une chevelure dénouée. Il suit Botticelli, il l'égale en beauté, mais sans toutefois atteindre à la préciosité de la chevelure de sa *Vénus*, de cette chevelure qui encadre non seulement la tête, mais le corps tout entier, s'enroule autour du cou et s'envole si capricieusement au gré des vents.



LÉONARD DE VINCI. — SAINTE ANNE.
Musée du Louvre

Dans cet éternel poème de la femme, toujours chanté par les poètes, il faut remarquer que les peintres, arrêtés par la prédominance de l'art chrétien, avaient cessé d'en dire la beauté; cependant, eux seuls, en la reproduisant, peuvent être dignes d'elle. Et c'est pour cela que des œuvres telles que la *Vénus* de Botticelli et la *Léda* de Léonard sont des œuvres sans prix.

La *Léda* de Léonard rappelle la *Vénus* de Botticelli, non seulement par l'attitude penchée de la tête, mais aussi par l'inclinaison du cou et des épaules; c'est là toutefois que Léonard a mis surtout sa marque. Le torse, c'est le chef-d'œuvre de la *Léda*. Léonard ne voit pas sa figure de

face, comme Botticelli, et cette légère torsion du corps est sa grande nouveauté; c'est elle qui permet cette disposition différente des deux épaules, l'une d'un trait plus ferme opposant son méplat à la sinuosité du cou, l'autre plus souple se développant dans une courbe charmante qui vient rejoindre la courbe des hanches. Et il faut noter cette particularité du mouvement des seins, dont l'un met sa forme dans la silhouette du corps, en s'associant à la ligne de l'épaule, ainsi que la mise en avant du bras, pressant les seins, rendant par sa blancheur plus profondes et plus transparentes les ombres qui enveloppent le corps.

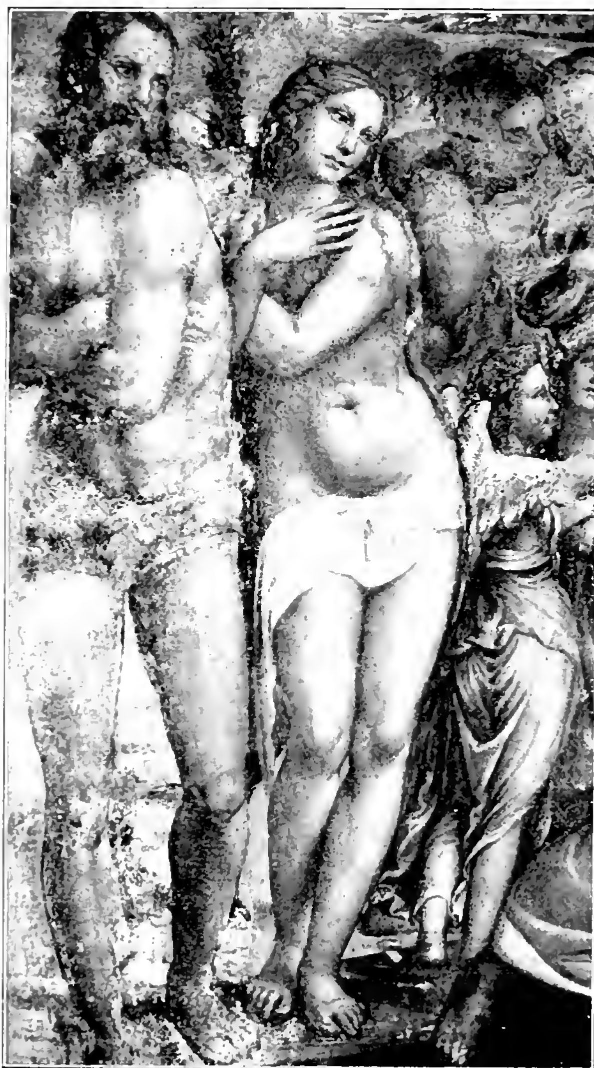
C'est, enfin, la grande courbe des hanches que l'aile du cygne enveloppe d'une étreinte caressante, par une de ces inventions que seuls ont su trouver les génies de la peinture

Tout, dans cette *Léda* de la villa Borghèse, est d'une beauté supérieure. Il n'y a de réserves à faire que pour les mains, dont les formes sont mal précisées et ne donnent pas la moindre idée de ce qu'elles pouvaient être dans l'original de Léonard. Dans la copie de la baronne de Ruble, il est vrai, ces mains sont un peu moins défectueuses.

Ce type de la *Léda*, nous allons désormais le retrouver partout dans les œuvres de Léonard. Ce visage de femme, au nez long et mince, aux lèvres fines, aux yeux mi-clos voilés par les lourdes paupières, tout cet ensemble fait de finesse et de subtilité, c'est le visage même de la *Sainte Anne*. C'est aussi celui que nous retrouvons dans une figure de femme de la collection du duc de Devonshire. Dans ce dessin et dans la *Sainte Anne*, on remarquera encore, comme analogies avec la *Léda*, le dessin des épaules, la manière dont l'une s'incline et dont l'autre se relève pour prendre son point de départ près de la bouche.

Cette courbe de l'épaule, la mise en valeur, la prépondérance donnée à cette forme, nous la retrouverons plus tard comme une véritable hantise de Léonard. Nous la retrouverons dans le *Saint Jean* du Louvre, associé à un même mouvement de la tête, à une même position du bras. De telles recherches de beauté charnelle, de formes nues, si elles se comprennent dans une Léda, n'ont rien à faire dans une figure de saint Jean-Baptiste, et la critique n'a pas tort de s'étonner de l'étrangeté d'une telle figure où l'idée de volupté vient se substituer aux idées ascétiques qui étaient de tradition pour les figures du Précurseur.

Dans la *Sainte Anne* nous aurons aussi à remarquer que Léonard découvre la poitrine et l'épaule de la Vierge, faisant de la courbe et de la blancheur de cette épaule comme le centre de son œuvre. La *Sainte Anne* est peut-être le tableau le plus important de l'œuvre de Léonard, celui qui exprime le plus complètement la pensée de son auteur et qui fut l'essence suprême de son génie. Ce tableau échappe un peu à l'attention de la foule, mais nul ne retient plus les véritables artistes. Cela vient de ce qu'il est inachevé, ou, plutôt, qu'il est inégalement achevé. Pour certaines parties, celles du haut, on ne peut rien désirer de plus, soit dans la disposition générale, soit dans le dessin, soit dans le modelé. Les parties inférieures seules sont restées trop sommaires et d'une enveloppe insuffisante. Léonard, comme toujours, est passionné pour la construction pyramidale ; mais ici il ne veut pas d'une forme trop simple, trop brutalement géométrique. Il s'est efforcé de modifier la base de sa pyramide, en la composant non



LE SODOMA. — JÉSUS AUX LIMBES.
(Sienne, Académie des Beaux-Arts.)

seulement avec la robe et les pieds de la Vierge et de sainte Anne, mais avec les formes compliquées du petit Enfant Jésus jouant avec un agneau. Et tout cela nous semble un peu heurté. Les demi-teintes qui devaient tout envelopper n'existant pas, le tableau ne produit pas l'effet voulu par le maître. Au contraire, si l'on ne regarde que le sommet du tableau, comme tout apparait admirablement conçu et réalisé : la tête de la sainte Anne, incomparable morceau qui pourrait consoler de la perte de *la Joconde*, la beauté du bras si finement enveloppé dans les plis de la manche, la tête de la Vierge, et cette épaule, et ces bras, toute cette tension du corps, dans une si violente ardeur d'amour ! Tout est beauté, tout est tendresse. Mais je ne veux retenir ici que cette idée si anormale dans un motif religieux de l'épaule nue de la Vierge, ce motif si nouveau, si étrange, que Léonard introduisit ici, poussé par son amour de la beauté féminine, avec les mêmes recherches de sensualisme que dans sa *Léda*.

Si Léonard n'a jamais cessé de penser à sa *Léda*, s'il reprit plus tard ce motif pour le développer, d'autres firent comme lui, et l'on peut dire qu'aucune de ses œuvres ne provoqua autant d'imitations.

Le premier, Raphaël s'en inspira. Le dessin que ce maître exécuta d'après cette *Léda*, et qui se trouve dans la collection de Windsor, est une pièce capitale pour l'histoire de l'art. C'est le témoignage incontestable de l'action de Léonard sur Raphaël, de la volonté de Raphaël d'imiter ce maître, en même temps que de son impuissance à comprendre ce qu'il y avait d'exquise beauté dans un tel art.

Ce dessin de Raphaël est très attentivement exécuté ; on peut le tenir pour très exact, et, cependant, rien de ce qui faisait le charme souverain de l'œuvre de Léonard n'a été conservé ; toute la beauté subtile s'en est envolée. Raphaël a déjà l'habitude de voir sommairement, de généraliser, c'est-à-dire d'ôter à la nature cette fleur de beauté suprême qui est dans les infinies nuances de ses formes. Si j'osais, je dirais que Raphaël semble dessiner d'après des mannequins. Dans sa copie de la *Léda*, les jambes, la poitrine, les seins sont trop arrondis. Quant à la tête, c'est la partie la plus faible. Raphaël ne voit ni la complexité de la chevelure, ni l'adorable expression des yeux et de la bouche, ni même la silhouette charmante du visage. Il a saisi les traits généraux : il a cru que cela suffisait ; or, il

s'arrêtait précisément au moment où il fallait reproduire ce qui était la fleur même de l'art de Léonard. De tout ce que Léonard a aimé dans la nature, Raphaël n'a jamais rien vu.

Nous ferons les mêmes réflexions au sujet d'un autre dessin de Raphaël, une étude pour le portrait de Madeleine Doni, étude si manifestement inspirée de *la Joconde*. Ici encore, toutes les silhouettes ont perdu leur charme, et Raphaël dessine des mains sans se douter de ce qu'il y a d'exquis dans leur forme.



RAPHAEL. — GALATÉE (DÉTAIL).
Rome, Farnésine.

Mais, sans entreprendre ici de traiter ce sujet si important de l'influence de Léonard sur Raphaël, et pour ne pas nous éloigner de notre *Léda*, je signalerai une analogie, qu'on n'a pas encore remarquée, je crois, mais qui est néanmoins très réelle, entre la *Léda* de Léonard et la *Galatée* de Raphaël. Cette dernière est le plus beau nu de Raphaël, le seul où il ait mis réellement le charme du corps féminin. Or, il ne l'y a mis qu'en s'inspirant de Léonard. Les nus de l'Histoire de Psyché, que l'on peut comparer, à la Farnésine, avec ceux de la *Galatée*, montrent combien Raphaël, livré à lui-même, avait peu le sens du féminin.

Que l'art du Corrège soit tout entier sorti de celui de Léonard, c'est

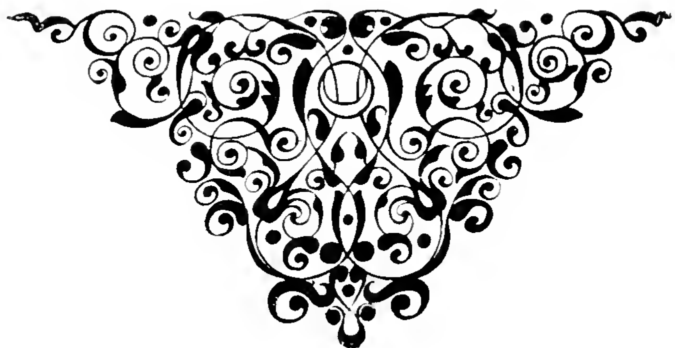
l'évidence même, et il n'est personne qui songe à le contester. La *Léda* nous en fournirait une nouvelle preuve si cela était encore nécessaire. Il suffit de voir combien le Corrège s'en est inspiré pour sa Vénus du tableau de *l'Éducation de l'Amour*, à la National Gallery de Londres.

Mais celui qui fut le plus fidèle continuateur de Léonard, celui qui le comprit le mieux, parce qu'il pensait comme lui, c'est le Sodoma. L'*Ève* de ce dernier, qui est comme une véritable copie de la *Léda*, suffirait à nous le prouver. La reproduction que nous en donnons nous dispense de tout commentaire.

Bien d'autres œuvres du Sodoma évoquent le souvenir de Léonard, le charme de son sourire jusqu'à la forme de ses visages, et en particulier de celui de la *Léda* : il suffit de citer la *Roxane* de la Farnésine, et surtout la Vierge de la *Descente de croix* de Sienne.

De tout ce qui précède, je crois pouvoir conclure que la *Léda* de Léonard, si oubliée, dont on parle si peu, fut une des pièces capitales de l'art italien, une de celles qui nous aident le mieux à comprendre le génie du maître et la prodigieuse influence qu'il exerça sur toutes les écoles d'Italie.

MARCEL REYMOND





Rinceaux d'ornements.
Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale

CONTRIBUTIONS A DES ÉTUDES SUR LES PEINTRES-GRAVEURS DU XVe SIÈCLE

LE MAITRE AUX BANDEROLES[1]



Initiale
tirée de l'Alphabet de 1464.
Dresde, Bibliothèque royale

L'étude des estampes du début du xve siècle présente un grand intérêt lorsqu'on désire suivre les différentes phases traversées par les gravures primitives et constater les progrès accomplis depuis l'invention de ce nouveau procédé industriel. Il semble superflu d'entrer ici dans le détail des hypothèses les plus diverses des érudits, relatives aux premières tentatives de la gravure sur bois et sur métal, et des documents établissant que la gravure en relief fut employée avant la gravure en creux, ou que tel pays a des droits à faire valoir pour revendiquer l'honneur de cette découverte. Mais, d'une manière générale, pour l'histoire de l'iconographie, il est important de comprendre le principe et les conséquences de ce nouveau mode de reproduction des images. L'objet de

1. Nous remercions M. Lehrs d'avoir eu l'amabilité de nous communiquer et de nous autoriser à reproduire la plupart des gravures du Maître aux banderoles.

cette innovation était, dans l'esprit des artisans du xve siècle, de remplacer par une technique moins coûteuse et plus rapide, l'industrie des miniaturistes[1]. Le résultat fut que les œuvres gravées rivalisèrent, à l'origine, avec les œuvres enluminées, dont elles conservèrent fidèlement les caractères. Les premiers graveurs puisèrent leurs inspirations à la même source que les miniaturistes. Comme les enluminures, les images gravées furent l'expression de la foi et de la pensée chrétiennes. La gravure servit à répandre, à de nombreux exemplaires, des sujets religieux populaires, destinés à stimuler la dévotion des fidèles. Elle fut un merveilleux instrument pour la propagation des types consacrés, toujours semblables à eux-mêmes[2]. Ces formes demeurèrent si bien immuables que la plupart des artistes ne songèrent pas à s'affranchir de ces traditions. C'est cette imitation de modèles, ne laissant aucune place à l'originalité de l'individu, qui rend assez difficile la classification de beaucoup d'estampes anonymes. On ne peut dire que tel artiste a copié tel autre, car souvent ils ont exécuté un travail conforme à un modèle commun.

Parmi ces maîtres qui échappèrent le moins à cet esprit d'imitation, poussé quelquefois jusqu'au plagiat, un des plus curieux, sinon un des plus anciens, est l'artiste appelé le Maître aux banderoles.

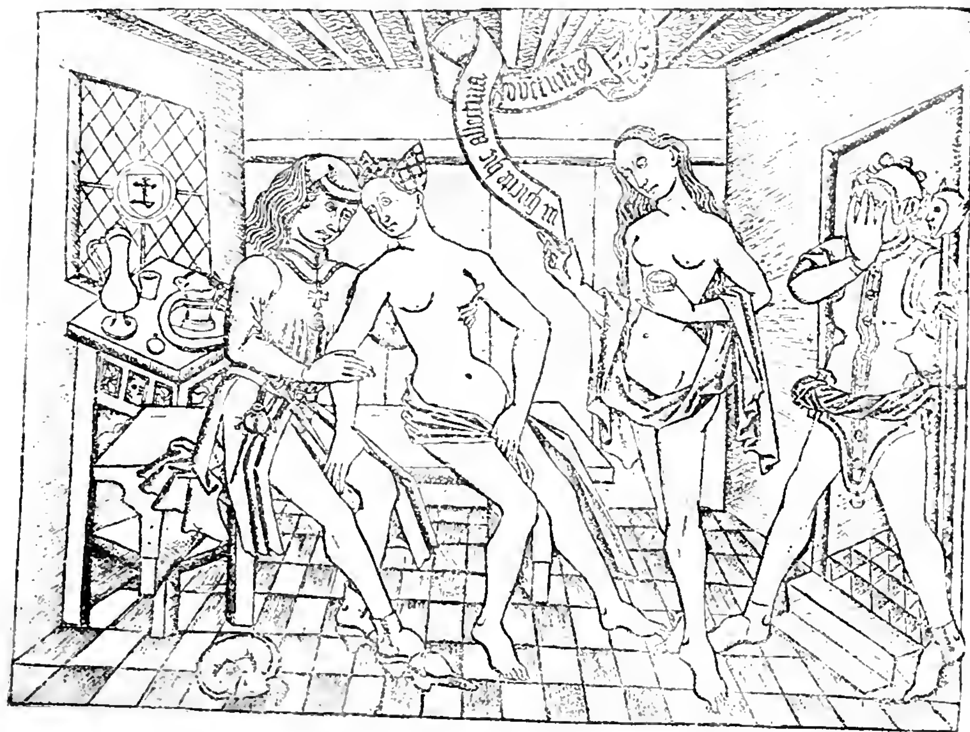
Le nom de Maître aux banderoles fut donné pour la première fois par un ancien conservateur de la Bibliothèque nationale, Duchesne[3], à un graveur allemand auquel il attribuait certaines estampes présentant des similitudes de procédés. Un des principaux caractères communs aux pièces qu'il classait dans l'œuvre de cet artiste était de renfermer de longues banderoles avec des phrases latines écrites en lettres gothiques. Mais ce n'est pas là une singularité propre à un seul maître. Les banderoles qui ont été si souvent employées aux xive et xve siècles par les miniaturistes se retrouvent chez l'artiste anonyme, dit le maître E. S.

1. André Blum, *Des rapports des miniaturistes français et des premiers graveurs*. *Revue de l'art chrétien*, septembre-octobre 1911.

2. Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908, p. 73 : « La diffusion de la gravure au xve siècle, donna plus de consistance aux types consacrés. C'est alors que les agencements imaginés par les grands artistes acquirent force de loi... Quand on aura pris la peine d'établir des séries iconographiques on verra combien les artistes créateurs sont rares... C'est ainsi que se sont propagées ces formes tellement immuables qu'elles donnent l'illusion d'un canon religieux. »

3. Duchesne, *Voyage d'un iconophile*. Paris, 1834, p. 188.

de 1466, chez Meckenen et chez plusieurs monogrammistes contemporains. Renouvier[1] se moquait de cette appellation de « Maître aux banderoles », trouvée par Duchesne. « L'ancien conservateur de Paris, disait-il, une fois accroché à ses banderoles, croit voir son maître dans toutes les estampes qui portent de longues inscriptions. » Il n'accepte pas non plus la dési-



Le Jeune Homme et la Femme nue.
Vienne, Bibliothèque Albertine.

gnation donnée par Zani[2], « Maître aux chairs emplumées », qui se justifie mieux, car elle est empruntée à la facture du graveur, qui est plumeuse. Il le nomme le Maître de 1464, parce qu'on lit cette date sur la lettre A d'un alphabet gothique gravé sur bois du musée de Bâle. Mais cette manière de baptiser un artiste, d'après un millésime, présente des

1. Renouvier, *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas, en Allemagne.* Bruxelles, 1860, p. 127.
2. Zani, *Encyclopedia delle belle arti.* Parma, 1817-1822, vol. II, p. 173.

inconvénients, surtout lorsqu'il est impossible de le constater sur d'autres gravures et qu'il n'y a souvent aucune raison de regarder comme ancienne une date susceptible d'avoir été ajoutée ultérieurement. Aussi le savant historien de la gravure au xv[e] siècle, le D[r] Max Lehrs, préfère l'appellation « Maître aux banderoles [1] » à celle de Renouvier, Maître de 1464, parce qu'il estime que les estampes de ce graveur sont bien postérieures à cette date.



L'ANNONCIATION.
Bibliothèque de Hambourg.

Cette désignation de Maître de 1464 s'expliquerait d'autant moins que l'alphabet xylographique renfermant cette date ne serait pas l'œuvre de notre graveur, mais qu'il n'aurait fait que le copier. Il vaut mieux, provisoirement, conserver le nom que lui a donné Duchesne, « Maître aux banderoles ».

Peut-on appeler maître un graveur que M. Lehrs regarde comme un copiste ? L'éminent conservateur du musée de Dresde le considère comme un praticien d'une exécution inférieure et il a établi la liste des compositions qu'il aurait reproduites avec inexpérience. Le maître E. S. a été plus particulièrement mis à contribution. Dans *la Fontaine de Jouvence* [2], toute la partie droite du haut est une réplique de la pièce du maître E. S., *le Couple près d'un abreuvoir* [3]. On y retrouve le jeune

1. Lehrs, *Der Meister mit den Bandrollen*. Dresden, 1886.
2. Passavant, *le Peintre-Graveur*. Leipzig, 1860, t. II, 26, 46.
3. Passavant, II, 99, 86.



La Vierge immaculée.
Florence, Bibliothèque Riccardiana

homme assis, la femme tenant le perroquet, le bouffon jouant de la cornemuse et le jeune homme cherchant à embrasser une jeune femme debout. Les chiens sont même empruntés aux cartes à jouer du maître E. S. Une autre fois, c'est le graveur appelé le maître du saint Érasme qui est pillé. Trois pièces du maître du saint Érasme, *le Christ en croix*, de la collection Lanna ; *la Déposition de croix*, de Munich[1] ; *la Résurrection*, de Nuremberg, sont intéressantes à comparer avec les pièces du Maître aux banderoles intitulées : *le Christ en croix*[2], de Dresde ; *la Flagellation*[3], de Dresde ; *la Descente aux limbes*[4], de Londres ; *le Couronnement d'épines*, de Londres ; *la Prise de Jésus-Christ*, de Berlin ; *la Résurrection*, de Londres. Lorsque le Maître aux banderoles imite le maître du saint Érasme, on peut constater la supériorité des gravures du maître du saint Érasme. Les épreuves du Maître aux banderoles ne seraient que des copies incontestables de ce graveur. Beaucoup d'autres pièces du Maître aux banderoles trahissent des emprunts faits à des artistes français, flamands et italiens. Son œuvre se réduirait ainsi à un pur travail de compilation.

M. Lehrs[5] n'admet que dix-sept pièces parmi celles qui seraient susceptibles de constituer les travaux originaux du Maître aux banderoles ou du moins ceux dont il n'a pu trouver les modèles[6].

Les particularités propres à ce groupe de pièces qui permettraient de reconnaître la main d'un même maître seraient, suivant M. Lehrs[7], une manière défectueuse et maladroite de dessiner les formes, un front haut avec un petit menton, un nez fortement marqué, la chevelure s'enroulant à la manière d'un escargot chez les hommes et ramenée derrière les

1. Passavant, II, 222, 84.
2. Passavant, II, 16, 13.
3. Passavant, II, 15, 9.
4. Passavant, II, 16, 14.
5. Lehrs, *Der Meister mit den Bandrollen*. Dresden. 1886.
6. Ce sont : *l'Annonciation*, de Dresde (Passavant, II, 14, 7) ; *la Sainte Famille* (Passavant, II, 15, 8) ; *le Christ en croix entouré d'anges* (Passavant, II, 15, 11), de la Riccardiana ; *la Trinité*, musée de Berlin (Passavant, II, 16, 16) ; *l'Homme de douleurs* (Passavant, II, 17, 19), de Munich ; *Saint Jean-Baptiste* (Passavant, II, 17, 20), de Bâle ; *les Apôtres saint Jean l'Évangéliste et saint Jacques le Mineur* (Passavant, II, 18, 22), de Paris ; *les Trois Sibylles*, de Braunschweig ; *le Jugement dernier* (Passavant, II, 21, 33) ; *les Degrés des âges de la vie* (Passavant, II, 25, 45), de Munich ; la frise d'ornement avec *l'Enfant et la Femme nue*, de Bâle ; *le Jeune Homme et la Femme nue* (Passavant, II, 214, 241), de Vienne, à l'Albertine ; et, enfin, à la Riccardiana, *le Mariage de Marie* et *l'Annonciation*.
7. Lehrs, *Der Meister mit den Bandrollen*, p. 21.

oreilles chez les femmes. Pour les vêtements, l'artiste jette les draperies en ligne droite, verticale, indiquant seulement trois ou quatre plis. Le dessin de ce graveur est défini par Renouvier dans des termes différents, mais déterminé d'une façon analogue. « Il a, dit-il, une façon de dessiner dont on chercherait vainement les précédents, je crois. Les têtes manquent de crâne, les nez sont alternativement très allongés dans les têtes de profil et très écarquillés dans les têtes de face ; ses formes en général raides, ses physionomies, oscillant entre la grimace et l'immobilité, sont étrangères à toute beauté. A tous ces signes je ne reconnais ni un peintre, ni un orfèvre, mais un graveur opiniâtre, un de ces artistes qui s'attachent aux difficultés d'un art, même alors qu'ils ne sont pas doués des facultés avec lesquelles on les surmonte. »

Ainsi, après avoir étudié le dessin de ce graveur, Renouvier et M. Lehrs arrivent à la même conclusion : l'imperfection de ses œuvres doit lui refuser la qualité de peintre. Le seul titre qu'on pourrait lui reconnaître, ce serait d'avoir été le premier graveur sur cuivre de profession. Ce qui constituerait sa personnalité en tant que graveur professionnel, ce serait cette facture plumeuse qu'observait Zani, et qui est faite de petits coups de plume ou de pointes de flèche.

On ne peut objecter à cette théorie une inscription qui se trouve dans le haut de la pièce du British Museum de Londres, intitulée *la Roue de Fortune*[1] et attribuée à ce maître : *In spectatores pictor*. Le petit écriteau qui contient ces mots se trouve placé au-dessus d'une figure de moine vu à mi-corps (peut-être le portrait de l'auteur). Il ne s'agit pas d'un peintre, mais d'un copiste religieux comme on en trouvait au monastère de Saint-Trond, et qui exécutaient des contrefaçons de gravures. Le Maître aux banderoles appartiendrait, suivant M. Lehrs, à une catégorie semblable de moines[2] qui se contentaient de copier de bonnes estampes allemandes.

Cette hypothèse est très ingénieuse et expliquerait les styles si différents des pièces classées dans l'œuvre du Maître aux banderoles, si les sujets quelquefois licencieux n'étonnaient pas de la part d'un reli-

1. Passavant, II, 27, 48.

2. Sotzmann, *Kunstblatt* (1850), p. 102, émet aussi l'opinion que le graveur était un moine et qu'il appartenait à la confrérie des Frères de la vie commune, fondée au XIVe siècle par Gérard Groote sur le Bas-Rhin.

gieux. Mais une question intéressante se pose. Étant donnée la date à laquelle cet artiste est supposé avoir travaillé, ne peut-il pas être considéré comme l'inventeur et le dessinateur des gravures dont on n'a pu retrouver les originaux? S'il est prouvé que ces pièces, par des signes indubitables, ne peuvent être que des copies, ne présentent-elles aucune valeur pour l'histoire de l'art et doit-on leur appliquer, comme le pense M. Lehrs, le mot



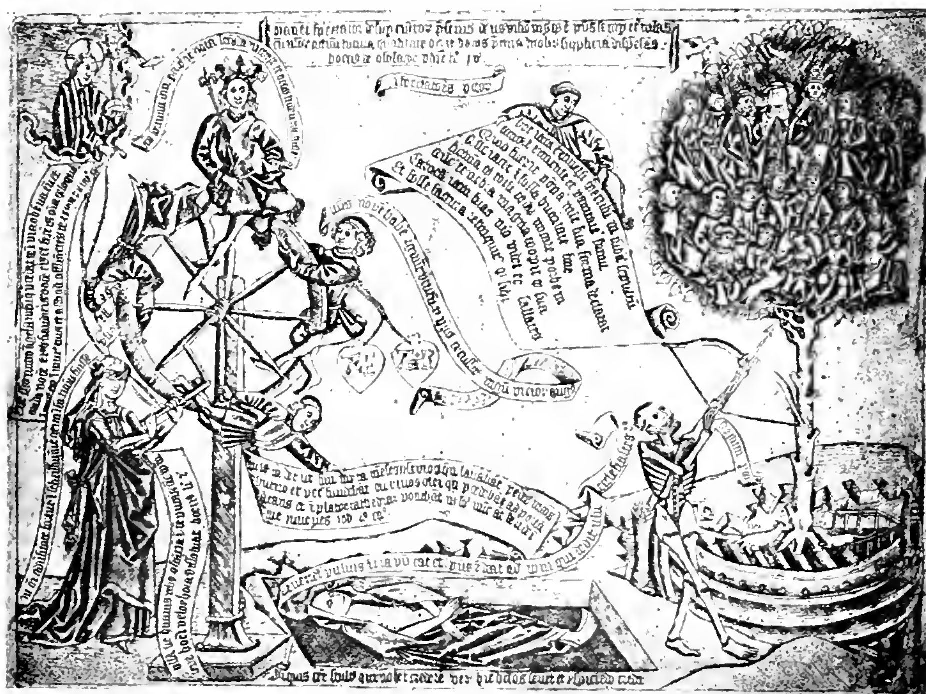
La Fontaine de Jouvence.
Vienne, Bibliothèque Albertine.

de Renouvier : « L'histoire de l'art est impossible si on ne la débarrasse d'abord de ces imageries qui ne répondent à aucune idée plastique ou historique. Leur qualité négative saute aux yeux, malgré toute la peine que s'est donnée la main qui les a produites » ?

La période à laquelle on est fondé à croire que le Maître aux banderoles a travaillé peut aider à résoudre quelques-uns de ces problèmes. Passavant[1] a établi, d'après l'inscription contenue dans une feuille d'un

1. Passavant, II, p. 20, n° 30.

ancien manuscrit sur laquelle était collée une des estampes des *Trois Sibylles*, qu'elle datait de 1461. En haut, était écrit en rouge : *Sibylla psica XXX annos, ut mentionē facit nycanor et videtur vaticinare de futuro Salvatore gentium ut infra pz.* Ensuite était écrit à l'encre noire : *hz quia omb unite sunt in grā amen 1461.* Cette inscription, dit Passavant, qui est contemporaine du manuscrit est d'autant plus intéressante qu'elle nous prouve la



La Roue de Fortune.
Londres. British Museum.

haute antiquité des gravures du Maître de 1464, auquel appartient indubitablement cette gravure. M. Lehrs admet que ce maître a pu travailler en 1461, mais comme plusieurs de ses pièces sont copiées du maître E. S. de 1466, il estime qu'il ne faut pas considérer le Maître aux banderoles comme un précurseur, mais comme un contemporain du Maître de 1466.

Du fait qu'il a imité ce maître et lui a emprunté les thèmes de ses compositions s'ensuit-il qu'il soit dénué de toute originalité ? C'est un artiste inférieur comparé à un chef d'école comme le maître E. S., mais

il apparaît en face de lui comme un graveur de métier vis-à-vis d'un peintre-graveur. Il conserve une originalité analogue à celle d'Israel van Meckenen, gravant d'après Martin Schongauer. Les œuvres du Maitre



Samson.

Collection du baron Edmond de Rothschild.

aux banderoles, comme celles d'Israel van Meckenen, indiquent un de ces graveurs qui exercent leur profession non comme des maîtres en possession de leur art, mais comme des graveurs de reproduction s'efforçant de perfectionner leur technique. Leur mode d'interpretation a une

époque où cet art est encore dans l'enfance, leur fait une place à part dans l'histoire de la gravure.

Il faut ajouter que, si plusieurs pièces ont été considérées comme des copies, c'est que les estampes primitives, qui ont été par essence des images à bon marché, destinées à exciter la foi religieuse, reproduisaient, comme on l'a vu, toujours les mêmes types. Elles ont entre elles une parenté évidente qui leur donne comme un air de famille. Le style révèle souvent plutôt un imagier qu'un artiste, et il est difficile de donner à l'une une priorité que l'archaïsme du travail ferait donner à l'autre. Lorsqu'il s'agit à cette époque de graveurs contemporains travaillant dans des régions fort peu éloignées, comme le maître E. S. et le maître aux banderoles qu'on prétend être Suisse [1] ou de Fribourg-en-Brisgau [2], et l'autre du Bas-Rhin, de Nuremberg ou de Westphalie, d'après le dialecte des légendes de ses images, il est difficile de séparer l'artiste dessinateur du copiste graveur en alléguant la supériorité du talent de l'un sur la faiblesse de l'autre.

On n'a d'ailleurs pu retrouver beaucoup des originaux de certaines pièces du Maître aux banderoles et il est peut-être inutile de les chercher. Quelques-unes d'entre elles témoignent d'un art intéressant. Telle est la pièce de l'Albertine, à Vienne, représentant un jeune homme et une femme nue. Lehrs la classe dans l'œuvre du Maître aux banderoles, mais Passavant [3] l'attribue à un anonyme distinct du XVe siècle. Dans un intérieur éclairé par un vitrail à gauche, un jeune seigneur, vêtu de son justaucorps et portant autour du cou un crucifix et une clochette, embrasse une femme nue. A côté, une autre femme nue, debout, les cheveux épars, une draperie entre les bras, tient un flacon et une banderole, sur laquelle on lit : *Inspice hic allectiva juventutis.* A la porte, un bouffon se met les mains sur les yeux. La pièce est charmante et révèle une facture bien plus remarquable que celle de beaucoup d'autres pièces originales du maître.

1. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen Kupferstiches im XV Jahrhundert.* Wien, 1910, t. II, p. 9.

Cf. Geisberg, *Die Anfenge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S.* Leipzig, 1909.

2. Peter Albert, *Der Meister E. S. Sein Name, seine Heimath und sein Ende.* Strasbourg, 1911. L'auteur identifie le maître E. S. avec un artiste appelé Endres Silbernagel.

3. Passavant, II, 241, 214.



Si l'on admet l'hypothèse que ces prétendues pièces originales ne sont que des copies et si, comme il faut le craindre, les originaux ne sont jamais découverts, elles n'en offrent pas moins d'intérêt pour l'histoire de l'art. Elles ne méritent pas d'être méprisées ni rejetées, car elles constituent des documents certainement précieux pour donner une idée de certains artistes inconnus. Elles nous apprennent l'existence de maîtres français comme l'auteur de cette lettre K copiée par le maître de l'alphabet de 1464, et qui représente un jeune homme agenouillé aux pieds d'une femme qui lui caresse le menton. Il tient un écriteau avec ce rébus : « Mon ♥ aues » (Vous avez mon cœur). C'est cette inscription française qui, trompant Bouchot, lui faisait croire que l'alphabet était français et que le Maître aux banderoles était un Bourguignon[1]. Le graveur copiait ici des miniaturistes français, comme ailleurs, dans *la Descente de croix*, il reproduisait au burin le tableau de Roger van der Weyden, du Prado, à Madrid, de même que, dans *la Trinité* du musée de Berlin, il imitait le maître de Flémalle, et, dans *la Dispute des femmes pour le haut de chausses*, un maître italien.

Mais il reste à savoir comment le Maître aux banderoles arrivait à se procurer ces compositions qui lui étaient si utiles pour la reproduction. C'est une question qui n'a pas été résolue par la critique. Quelle que soit sa manière de se documenter, si l'on suppose que la méthode employée par l'artiste se soit bornée à celle de la gravure d'interprétation, elle peut renseigner parfois sur certains maîtres que nous ignorons. Un des plus inconnus identifié avec le Maître aux banderoles aurait employé un monogramme et un millésime contestés aujourd'hui par Dutuit[2], et par des savants comme M. Lehrs et W. Schmidt[3]. Il s'agit de la pièce provenant de la collection Weigel et portant la marque P avec le millésime 1451 qui faisait dire à Passavant[4] : « Elle est ainsi une des plus anciennes gravures au burin connues avec date, et ne se trouve devancée que par *la Flagellation du Christ* au millésime de 1446 ». Suivant M. Lehrs, le

1. Bouchot, les *Deux cents incunables xylographiques du département des estampes*. Paris, 1903, p. 35.

2. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1884-88, 6 vol., t. I, p. 3. « Quoique nous n'ayons pas vu l'original (*sic*), si nous en jugeons uniquement par la reproduction qui se trouve dans le catalogue de Weigel, nous devons faire quelques réserves sur la date de 1451. »

3. W. Schmidt, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, X, p. 137.

4. Passavant, II, 6.

millésime et le monogramme de cette estampe seraient faux et il ne faudrait pas y attacher le même intérêt que croyait Passavant. Dans l'épreuve véritablement pure de cette gravure qui fut découverte à Florence dans un manuscrit de la Bibliothèque Riccardiana, attribué à Francesco di Nicholo di Teri di Lorenzo Teri Fiorentino, et qui a été signalée par Frey dans son étude sur la Loggia dei Lanzi[1], il n'y a aucun monogramme ni aucun millésime. En outre, le prétendu maître P. aurait copié la couronne de la madone formée de pigeons et d'aigrettes d'une épreuve du Maître des cartes à jouer *la Dame assise sur un coussin*. Passavant avait été frappé de cette analogie[2], mais il écrit que la couronne de la dame du Maître des cartes à jouer est pareille à celle de la Vierge du maître P., tandis qu'il faudrait maintenant renverser les rôles. Le maître P. serait un imitateur du Maître des cartes à jouer. Ce qui viendrait encore à l'appui de cette hypothèse que le prétendu maître P. ne serait qu'un copiste, c'est qu'il aurait emprunté beaucoup d'éléments de sa Vierge à un bois de la Staatsbibliotek de Munich (*la Vierge dans sa gloire avec les symboles des quatre évangélistes*), décrit par Schreiber[3] et reproduit par Schmidt. Ce maître P. devrait être identifié avec le Maître aux banderoles, car en comparant la Vierge du maître P. avec *l'Annonciation*[4] et *la Famille de sainte Anne*[5], M. Lehrs est frappé des analogies des physionomies. La Vierge du prétendu maître P., comme celle du Maître aux banderoles, a le même nez long et proéminent, les yeux petits et les cheveux ramenés en arrière par-dessus ses oreilles.

Il est possible de reconnaître une parenté commune à ces estampes[6], et on peut accorder que la manière employée dans la gravure de *la Vierge immaculée* est identique à celle de *l'Annonciation* et de *la Famille de sainte Anne*. Quoi qu'il en soit, il resterait toujours un problème non résolu. Il s'agirait de savoir pourquoi figurent sur la gravure

1. Carl Frey, *Die Logia dei Lanzi*. Berlin, 1885. Ce manuscrit n° 1052 contient six planches qui étaient attribuées par Harzen à un maître bourguignon de la deuxième moitié du XVe siècle, dans un article du 20 mars 1850.

2. Passavant, II, p. 76.

3. Schreiber, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Berlin, 1891-1911, 5 vol. et 3 vol. de planches, t. I, n° 1100.

4. Passavant, 14, 7.

5. Passavant, 14, 8.

6. Schmidt, *Die fruhesten und seltensten Denkmale des Holz und Metallschnitten*. Nuremberg, Soldau, n° 110. Cf. Lehrs, *Chronik fur vervielfæltigende Kunst*, 1888, p. 3.

le monogramme *P.* et la date *1451*. Aucune explication n'a jamais été fournie à cet égard et, en général, lorsqu'il s'agit d'un faux, on arrive toujours à en découvrir les raisons. Faudrait-il croire, dans l'hypothèse d'un faux, à l'existence d'un maître connu seulement par le monogramme *P.* que le Maître aux banderoles aurait imité? On est à ce sujet dans



Les Degrés des âges de la vie.
Munich, Bibliothèque de l'État

l'incertitude la plus complète. Comme on connait aujourd'hui beaucoup d'exemples de fraudes tentées par les premiers praticiens, M. Lehrs[1] a pensé que le monogramme et le millésime ont été ajoutés avec une estampille. Mais que signifie le mot estampille[2]? Est-ce un caractère en métal gravé à l'envers comme nos caractères mobiles d'imprimerie? Est-ce une planche en creux comme les matrices de sceaux? Est-ce une plaque

1. Lehrs, *le Maître aux banderoles*, p. 14.
2. Bouchot, *Un Ancêtre de la gravure sur bois*. Paris, 1902, p. 19.

métallique découpée à jour comme un patron? Le mode de truquage doit être précisé pour pouvoir être constaté.

En ce qui concerne la démonstration paléographique du faux, des spécialistes éminents, comme M. Omont, ne lui trouvent pas une force probante. M. Lehrs dit que le monogramme *P.* est copié du mot *Pro* dans la banderole de droite. Or, il suffit de regarder la photogravure de l'épreuve de la Riccardiana et celle de chez Weigel, pour reconnaître que les deux *P.* ne sont pas semblables. Dans le *P* du monogramme, il y a un ornement au milieu de la lettre qui ne figure pas dans le *P* du mot *Pro*. Quant aux lettres du millésime, M. Lehrs dit qu'elles offrent une certaine ressemblance avec celles des banderoles *M.* avec *m.* de *Mater*, *c*, *l* et *i* avec le *c* de pre*c*es, et *l* et *i* de fide*l*ium. Mais cette analogie ne peut pas nous autoriser, suivant M. Omont[1], à risquer cette assertion que les lettres du millésime sont copiées des lettres des banderoles. Il y a là une similitude de l'écriture qui est dans les deux cas de la même époque et du même style.

Si l'on conteste le monogramme et le millésime, pourquoi aussi ne pas contester les banderoles et l'allure générale de la pièce provenant de chez Weigel[2]? En comparant cette épreuve avec celle de la Riccardiana, on constate de notables différences dans la forme de certaines lettres. C'est ainsi que l'*F* de *F*unde est différent dans les deux pièces. De même le *P* de *P*ro, l'*s* et le *t* de *s*alu*t*e. Le problème devient alors plus complexe. L'hypothèse la plus vraisemblable, c'est que l'épreuve de Weigel a pu être imprimée après celle de la Riccardiana. Il y aurait ainsi une question de tirage dont il faudrait tenir compte. L'estampe de Weigel serait d'un tirage postérieur à la gravure de la Riccardiana. Ce qui semblerait le faire croire, c'est le manque de relief de certaines tailles, particulièrement dans les flammes qui forment la gloire de la Vierge, dans les cheveux, les draperies, les ornements. Mais si le tirage de la pièce de Weigel est postérieur à celui de l'estampe de la Riccardiana, il semble bien du xve siècle, d'après une analyse de l'encre, un examen du papier, du coloriage d'après la paléographie et l'esthétique générale. Il a pu arriver

1. M. Omont, qui a bien examiné la pièce, nous permet de publier son opinion du point de vue paléographique.

2. Weigel und Zeistermann, *Die Anfænge der Druckerkunst in Bild und Schrift*. Leipzig, 1865. 2 vol.

que, dans l'impression du cuivre, certaines tailles n'aient pas été suffisamment encrées pour faire apparaître avec plus de netteté certains détails, mais on ne peut rien en déduire.

Quelle conclusion faut-il donc donner en ce qui concerne les questions soulevées par la fameuse lettre *P* et le millésime *1451* ? Il faut avouer que ce qui contribue à rendre le problème difficile, ce sont les teintes de couleurs qui ont été appliquées au XVe siècle sur la gravure. La tunique de la Vierge est coloriée en vert, le manteau en laque rouge, l'auréole de la Vierge et celle de l'Enfant en ocre, les parties nues en rouge pâle. Le coloriage qui recouvre les tailles et ne permet pas un examen précis, soit au toucher, soit à la loupe, soit même une analyse chimique, si cette méthode est probante. En rapprochant la pièce de Weigel et celle de la Riccardiana, on ne saurait dire que cette dernière est un exemplaire du premier état, sans monogramme ni millésime, et que la première est une épreuve du deuxième état avec monogramme et millésime. Une pareille assertion aurait le défaut de ne pas tenir compte des objections faites à l'authenticité du monogramme. M. Kristeller, après avoir minutieusement étudié la gravure, arrivait aussi à ce résultat qu'il est impossible de rien affirmer avec cer-



MOISE ET GÉDEON.
Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

titude. En définitive, si l'on continue à contester le monogramme et le millésime, de nouvelles preuves sont nécessaires, à moins d'admettre, comme disait Bouchot[1], que toute image de sainteté portant un millésime est si rare qu'on en vient à soupçonner toujours une supercherie.

Si l'on arrivait, par de nouveaux arguments, à confirmer cette hypothèse d'un monogramme et d'un millésime faux, ou si l'on n'y voyait qu'une date et une initiale faisant allusion soit à un personnage, soit à un événement contemporain du xve siècle, la gravure n'en conserverait pas moins d'intérêt ni de valeur historique et esthétique. « Le dessin, écrivait Passavant, est délicat et fondé sur une fine observation de la nature. Il a de la grandeur dans le style et ne manque pas d'un certain sentiment de la beauté. »

Ainsi dans ses premiers tâtonnements la gravure ne présente pas seulement le mérite d'offrir un document portant l'empreinte des mœurs, des idées, des coutumes d'un pays et d'une époque, mais elle arrive dès le début du xv[e] siècle à se perfectionner jusqu'à constituer un véritable art susceptible de rivaliser avec les autres arts pour les représentations de la nature et même d'exercer sur eux une profonde influence[2].

André BLUM

1. Bouchot, *Un Ancêtre de la gravure sur bois*. Paris, 1902, p. 3.

2. Le Maître aux banderoles n'est pas un de ceux qui ont exercé cette influence. Mais il serait intéressant d'étudier celle qu'ont subie les peintres, les verriers, les émailleurs, les tapissiers, s'inspirant de gravures qu'ils prenaient pour modèles jusqu'à les reproduire.

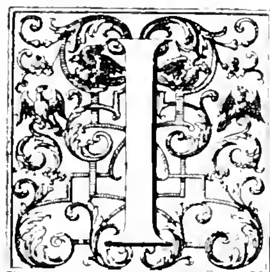


Samson et le lion.

Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale



LES PORTRAITS DES COYPEL



Il y eut, on le sait, quatre peintres du nom de Coypel : Noël, qui, en bon Normand de Cherbourg, signa Couespel, succéda à Le Brun et à Mignard comme directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et ne trépassa qu'en 1707, âgé d'environ quatre-vingts ans ; Antoine, son fils, poète et orateur, qui, ayant plutôt obtenu que mérité le titre de premier peintre du roi, mourut en 1722, directeur de l'Académie ; Noël-Nicolas, fils de Noël comme Antoine, mais né d'un second mariage, trente ans après son frère, en 1690, et mort à quarante-quatre ans, trop jeune pour avoir pu dépasser le rang, déjà fort honorable, de professeur à l'Académie ; enfin, Charles, fils d'Antoine, neveu de Noël-Nicolas, à peine plus jeune que son oncle, à qui ne manqua aucun des titres que pouvait alors envier un peintre, et avec qui se termina, en 1752, cette puissante dynastie artistique.

Les portraits de ces artistes favorisés de la mode et du sort nous sont tous parvenus, sans qu'il y ait lieu de s'en étonner ; il y a deux ans, le Louvre acquérait encore, non sans y mettre le prix, un beau buste du

solennel Antoine par Coysevox et une spirituelle terre cuite où Le Moyne, dans toute sa fougue réaliste, fixa les traits assez curieux de Noël-Nicolas. Mais, hélas! nous avons grand besoin d'être mieux informés sur l'iconographie vraiment trop flottante de ces quatre peintres, et la récente acquisition du Louvre achève de démontrer d'anciennes erreurs officiellement admises encore aujourd'hui.

L'Académie royale de peinture, d'où nous viennent la plupart de leurs effigies, possédait, au moment de sa suppression, quatre portraits peints de trois Coypel : celui du vieux Noël par Florent-Richard Delamarre, un Normand de Bayeux, que son compatriote de Cherbourg avait peut-être protégé; celui d'Antoine par Gilles Allou; celui du même Antoine par lui-même, et, enfin, celui de Charles par lui-même. Quant aux traits de Noël-Nicolas, ils n'étaient pas conservés à l'Académie; mais les amis des arts pouvaient aisément les trouver dans l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, de Dezallier-Dargenville.

Malheureusement, ces quatre portraits voyagèrent pendant la période révolutionnaire et perdirent en route, avec leurs numéros d'inventaire et leurs cartels, leur identité véritable, si bien qu'une fois arrivés dans les magasins de Versailles, ils furent, sous la Restauration, catalogués d'étrange façon. Par une sentimentalité fâcheuse ou peut-être par simple parallélisme, le portrait de Noël par Delamarre devint celui de Noël par Noël, le portrait d'Antoine par Allou celui d'Antoine par Antoine, et le portrait d'Antoine par Antoine celui de Noël-Nicolas par Noël-Nicolas[1]. C'était jouer de malheur, puisqu'il y avait réellement un portrait d'Antoine par Antoine et qu'on l'avait confondu avec un autre! Seul, Charles Coypel conservait à la fois ses traits et la propriété de son œuvre.

De telles méprises, qui presque toutes se sont perpétuées, eussent pu être évitées, si, au lieu de procéder au hasard, on avait pris le soin de se reporter aux documents irréfutables, j'entends aux pièces d'archives et aux œuvres gravées avec lesquelles la comparaison des portraits peints était facile. Jean Audran n'avait-il pas en effet donné, le 30 juin 1708, pour sa réception à l'Académie, la gravure d'un portrait de Noël par lui-même? Il suffisait de placer en regard du tableau la planche d'Audran pour voir qu'elle ne s'en inspirait pas.

1. Archives du Louvre. *État des portraits de l'Académie envoyés à Versailles.*

Il est probable que, vers la fin de sa vie, Noël Coypel, ne se trouvant plus assez ressemblant dans l'œuvre de Delamarre offerte à l'Académie le 30 janvier 1677, s'était dessiné lui-même et avait donné ce dessin à Audran, quand Coysevox, conformément à une délibération de la Compagnie, en date du 27 septembre 1704, avait indiqué au graveur le sujet de son ouvrage de réception. De fait, Noël Coypel paraît sensiblement plus âgé sur la gravure que sur le tableau du Louvre, et, en outre, tous les documents écrits concordent pour établir que l'estampe représentant le portrait de Noël par Noël a été exécutée d'après un dessin et non d'après une œuvre peinte. La planche d'Audran porte, en effet, cette inscription : *Gravé d'après le dessin de N. Coypel par J. Audran* ; le *Catalogue des estampes... dont les planches appartiennent à l'Académie*, imprimé en 1783, nous apprend, lui aussi, que le portrait de Noël est fait d'après un dessin de cet artiste, alors que tous les autres portraits gravés sont signalés comme des reproductions de tableaux peints ; et, enfin, l'inventaire dressé en 1793, au moment de la suppression des Académies, fournit la même indication. Que conclure de tout



COYSEVOX — BUSTE D'ANTOINE COYPEL.
Musée du Louvre.

cela, sinon que le portrait de Noël Coypel, conservé au Louvre et attribué à Noël Coypel, doit être restitué à Delamarre ? Cependant, les catalogues portent imperturbablement et porteront longtemps encore : « N° 166, Portrait de Noël Coypel par Noël Coypel ».

Pendant un siècle, Antoine Coypel, deux fois portraituré, s'est vu confondu avec son frère Noël-Nicolas, de trente ans plus jeune, et qui ne lui ressemblait en aucune façon. C'est M. Pierre Marcel qui, le premier, a dénoncé l'erreur et a prouvé que, seul Antoine Coypel ayant été dessinateur des médailles de Sa Majesté, il fallait se résigner à le reconnaître dans le portrait d'un Coypel appuyé sur le livre des médailles du roi. Au reste, J.-B. Massé avait, en 1717, gravé pour sa réception à l'Académie le portrait d'Antoine Coypel par lui-même, entièrement semblable à ce tableau. Il a fallu cependant du temps pour que la bévue fût réparée.

M. Louis Demonts, qui l'a signalée avec soin dans un excellent résumé des « nouvelles attributions et rectifications du catalogue sommaire du musée du Louvre »[1], n'a pu résister à son tour à la tyrannie de la tradition et au besoin de trouver au Louvre un portrait de Noël-Nicolas par lui-même. Ne pouvant admettre que le département de la peinture possédât deux fois l'effigie d'Antoine, il a écrit, un peu imprudemment : « Une erreur est restée au catalogue : le portrait d'Antoine Coypel par lui-même (n° 175) devra passer à son tour au n° 179 ; il n'est autre que Noël-Nicolas par lui-même, si l'on consulte les vieux inventaires »[2].

Hélas ! ce n'est pas les vieux inventaires du XIXe siècle qu'il faut consulter, mais ceux de l'Académie royale à laquelle a appartenu le tableau en question, comme le prouvent surabondamment de nombreux documents d'archives. On verra alors que jamais cette compagnie ne posséda de portrait de Noël-Nicolas qui, mort prématurément, ne devint pas un de ses dignitaires.

Mais, objectera-t-on, les deux portraits présumés d'Antoine ne se ressemblent pas exactement, et on y retrouve plutôt deux personnages de complexion analogue qu'un seul et même individu. Il suffit de feuilleter, au Cabinet des estampes, un volume de portraits pour se convaincre que le même personnage apparait parfois sous des aspects très

1. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1908, p. 242.
2. *Ibid.*

différents et que son identité pourrait facilement être mise en doute si l'on n'était fixé d'autre part. Nous allons souvent jusqu'à dire qu'une photographie n'est pas ressemblante, ce qui constitue évidemment un



ANTOINE COYPEL. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.
Gravure de Massé. — Musée du Louvre.

abus de langage, mais ce qui prouve nettement que la représentation d'un modèle peut toujours donner lieu à des surprises. Quoi d'étonnant donc à ce qu'Antoine Coypel peint par Allou ne ressemble pas à Antoine Coypel peint par Antoine Coypel?

Bien plus : n'est-il pas naturel de croire que si, en 1715, le directeur de

l'Académie se sentit pressé d'offrir à ses confrères son portrait de sa main, alors qu'Allou avait donné pour sa réception, quatre ans auparavant, un autre portrait de lui, c'est qu'il se trouvait, dans le tableau du jeune artiste, insuffisamment ressemblant ? De fait, l'œuvre d'Allou est molle, assez fade, et ne laisse pas du modèle l'impression avantageuse qu'Antoine Coypel a visiblement cherchée. Il fallait à ce premier peintre du roi une effigie imposante qu'il exécuta lui-même pour être mieux servi.



PORTRAIT DE NOEL-NICOLAS COYPEL.
Gravure tirée de l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* de Dezallier-Dargenville

Nous connaissons ses traits mieux encore aujourd'hui, grâce au buste admirable de Coysevox dont s'est enrichi le Musée du Louvre. A vrai dire, Coysevox n'a pas signé cette œuvre où la matière a été épargnée comme pour un ami auquel la délicatesse commande de ne pas offrir un cadeau trop somptueux, mais où la fermeté et la souplesse du modelé visent à une ressemblance précise, où les détails les moins importants en apparence, comme les boucles de la perruque, sont traités avec autant de conscience que de maîtrise. Il serait cependant bien étrange, malgré l'absence de signature, que le buste ne fût pas de Coysevox : l'œuvre vient de la famille même des Coypel, où la tradition devait reposer sur un fondement solide ; en second



LE MOYNE. — BUSTE DE NOEL-NICOLAS COYPEL.

Musée du Louvre.

lieu, Coysevox avait épousé, en 1666, Marguerite Quillerier, dont le père avait été le maître de Noël Coypel. Il est vraisemblable que des relations d'intimité s'étaient établies entre ces artistes et que Coysevox, à partir de son mariage, ne perdit jamais de vue le petit Antoine, né cinq ans auparavant. Lorsqu'en 1716 Coysevox devint chancelier de l'Académie, dont Antoine Coypel était directeur, peut-être donna-t-il au premier peintre un souvenir digne de chacun d'eux. C'est du moins ce que permet de supposer l'âge apparent de Coypel sur le buste, et l'on sait que les hommes du XVIIe et même du XVIIIe siècle n'avaient pas l'habitude de vieillir leurs modèles.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre est excellente; de profil, elle accuse une ressemblance presque inattendue avec le visage plus maigre, plus dur, du vieux Noël Coypel : elle atteste surtout la bonhomie et la suffisance de l'artiste qui menaçait le régent de quitter la France « si on ne faisait pas réparation d'honneur à son fils », auquel avait été décerné un brevet d'officier dans le régiment burlesque de la Calotte où je ne sais quel mauvais plaisant avait enrôlé tous les lunatiques de l'époque. Il est vrai que « M. le duc d'Orléans écrivit au bas du placet : *Bon voyage au suppliant* ». Mais Coypel ne se tint pas pour satisfait avant de s'être attiré, par son outrecuidante vanité, quelques autres nasardes de la part des recruteurs anonymes du régiment ridicule[1].

Il serait abusif de dire que tous les traits du caractère d'Antoine Coypel se lisent sur le buste si vivant et si expressif attribué à Coysevox : et d'ailleurs, comment s'y pourraient-ils lire? Mais le sculpteur est parvenu à nous donner l'impression d'un personnage persuadé de son importance et conservant pourtant la familiarité qui sied à un artiste; surtout, il a traité le marbre avec cette sûreté, cette autorité, cette noblesse où se révèle la maîtrise. Évidemment, en comparant au portrait assez banal d'Allou la puissante figure construite par Coysevox, on ne perçoit entre les physionomies qu'une ressemblance un peu lointaine. Mais la ressemblance est bien plus lointaine encore entre le buste et le

1. Le brevet de calotte de Charles Coypel et les pièces satiriques concernant le père et le fils ont été publiés par Anatole de Montaiglon en 1862, dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, t. II, p. 82. J'ai publié dans les mêmes *Archives*, en 1908, nouvelle série, t. II, p. 253, une pièce curieuse, empruntée au manuscrit Yb 95 du Cabinet des Estampes, où se trouve rapportée l'anecdote bien connue à laquelle je fais ici allusion.

portrait d'Antoine Coypel tel que nous le trouvons dans la *Vie des Peintres* de Dezallier-Dargenville.

Au reste, consultons de plus près ce recueil de biographies et de portraits d'artistes : nous y constaterons aussitôt que les deux frères, l'un gras, l'autre maigre, se ressemblaient fort peu, étant d'ailleurs de lits différents. Cette diversité de complexion apparaît également dans les deux bustes récemment entrés au Louvre. Et il n'est pas douteux que le portrait peint dans lequel on voudrait voir Noël-Nicolas ne peut être celui de cet artiste. Car, s'il faut observer une sage prudence dans les identifications, il est des cas où l'on doit affirmer hardiment que deux effigies ne reproduisent pas les traits du même original.

Achevons de lever tous les doutes en étudiant l'admirable portrait de Noël-Nicolas signé par Le Moyne et indiqué par lui-même comme le buste de notre peintre. Devant cette physionomie hardie, cette coupe tranchante du profil, ce front haut et découvert, ce port de tête presque provocant, ce jet de draperies où se retrouve, dirait-on, le mouvement expressif et rapide du visage, nous nous convaincrons sans peine de deux choses : la première que, malgré l'énorme différence artistique qui sépare ce chef-d'œuvre de la mauvaise gravure du livre de Dargenville, le même personnage a servi de modèle, et ce personnage, nous le savons de façon irréfutable, s'appelle Noël-Nicolas Coypel; la seconde, c'est que cette tête anguleuse et nerveuse n'a rien de commun avec la face grasse, placide et noble qui s'apparente si étroitement au portrait authentique d'Antoine par Antoine.

Même si la terre cuite de Le Moyne n'était pas un chef-d'œuvre de verve primesautière dû à un artiste de vingt-six ans qui ébaucha magistralement et en se jouant le portrait d'un ami, il faudrait se féliciter de posséder au Louvre une pièce à conviction par laquelle se résout un problème iconographique important. Important non certes par le personnage qu'il concerne, mais par la question de méthode qui s'y rattache, par la netteté avec laquelle il laisse apercevoir qu'une erreur une fois accréditée s'impose tyranniquement aux meilleurs esprits et paralyse les recherches les plus sincères.

Remarquons, au reste, que des erreurs du même genre se rencontrent chaque fois qu'il s'agit de ce pauvre Noël-Nicolas. Si on ne lui conteste

plus aujourd'hui la paternité de son morceau de réception, un charmant *Enlèvement d'Amymone par Neptune*, qu'on voit à Compiègne, et qui, au musée spécial de l'École française, avait été attribué à son frère Antoine, le Musée de Versailles continue à donner à Noël Coypel l'ancien un très beau portrait de Simon Guillain par Noël-Nicolas. Il est souvent dange-



CHARLES-ANTOINE COYPEL. — THALIE CHASSÉE PAR LA PEINTURE.

Gravure de Lépicié. — Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

reux pour le fils de porter le prénom du père : toutes les fois, de 1720 à 1740, qu'il est question de Noël Coypel, nous songeons invariablement au vieux Normand mort en 1707 ; invariablement aussi, il s'agit de Noël-Nicolas, qu'on ne désignait jamais par son second prénom. Et ainsi, dans les inventaires de l'Académie, on trouve sous le nom de Noël Coypel, aussi bien l'*Enlèvement d'Amymone* que le portrait de Simon Guillain.

La méprise était particulièrement facile pour cette dernière œuvre,

puisque le grand sculpteur était contemporain de Noël Coypel le père. Mais le doute n'est pas possible lorsque nous lisons au procès-verbal de la séance tenue par l'Académie le 31 décembre 1732 : « M. Le Moyne, sculpteur et professeur, a fait présent du portrait de M. Simon Guillain, sculpteur et recteur, son bisayeul, mort en 1658. Ce portrait a été peint par M. Noël Coypel, d'après une ancienne tête qu'il avait. » Cette *ancienne* tête, qui se trouvait en la possession de Le Moyne, et non de Coypel, ne put être peinte que par quelqu'un de moins ancien qu'elle, c'est-à-dire par Noël-Nicolas, qui travailla peut-être d'après un dessin. Et ceci démontre tout au moins qu'un portrait peint au XVIIIe siècle peut parfois tromper les yeux les plus avertis et se faire prendre pour une œuvre du XVIIe, tant il est vrai que les attributions qui s'appuient sur la technique et sur l'esthétique, ou encore sur des documents mal interprétés, sont insuffisantes ! Noël-Nicolas a souffert, au moins après sa mort — d'aucuns même, mais je ne sais pourquoi, disent pendant sa vie, — de la célébrité de son père et de son frère, auxquels on a attribué ses œuvres. En revanche, on lui prêtait le portrait d'Antoine par Allou, dont il n'était point responsable ; mais ce faisant, par surcroît de malheur, on le dépossédait de ses propres traits !

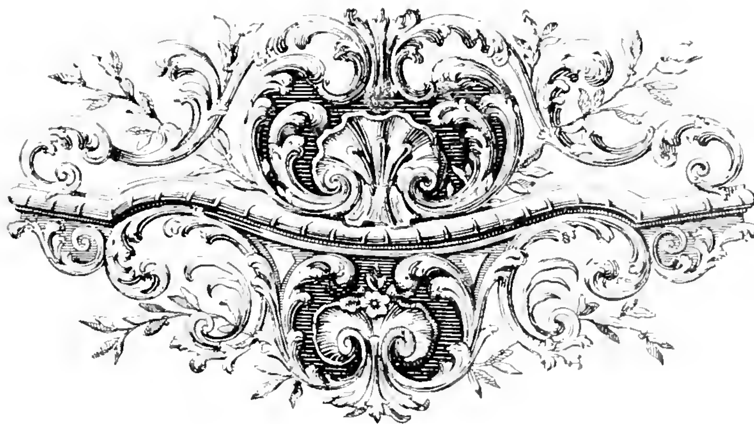
Seul Charles-Antoine, le dernier en date, n'a été l'objet d'aucune méprise. Au lieu de laisser peindre son portrait par un *agréé* désireux d'être reçu académicien, il l'exécuta lui-même et l'offrit à ses confrères dès qu'il fut placé à leur tête. Quatorze ans auparavant, il s'était déjà représenté dans un curieux tableau gravé par Lépicié. Après quelques succès de théâtre diversement interprétés, il avait résolu de se consacrer exclusivement aux beaux-arts, et, comme profession de foi, il avait montré Thalie, qu'entouraient de petits génies portant ses pièces, chassée par la Peinture, cependant que, du haut de son cadre, il assistait gravement à cette exécution. Les enrôlements dans le régiment de la Calotte avaient alors cessé, sans quoi l'estampe de Lépicié eût attiré au peintre quelques nouveaux brocards. Du moins, plus heureux que ses ascendants, parvint-il à transmettre ses traits authentiques à la postérité, sans donner prétexte à la moindre discussion.

Les Coypel ne sont d'ailleurs pas les seuls à propos desquels se posent des problèmes de ce genre. Lorsque, au cours de la période révo-

lutionnaire, les portraits de l'Académie voyagèrent du Louvre au dépot de Nesle, aux Petits-Augustins, à Versailles, ils perdirent trop souvent les indications qui permettaient de connaitre l'auteur de l'œuvre et le personnage représenté : de là des erreurs qui, à Versailles comme au Louvre, se sont transmises de génération en génération. On sait aujourd'hui qu'un portrait du Musée de Versailles, non identifié par les catalogues, est celui de Henri Testelin, secrétaire de l'Académie, par Tiger : mais combien d'autres soulèvent encore des problèmes qui ne se poseraient pas si l'on avait pris soin de ne faire voyager les tableaux qu'avec une feuille de route en règle ! Au Louvre, en dehors des rectifications s'appliquant aux portraits de Coypel, quelques identifications m'ont paru possibles[1]. Là aussi pourtant des erreurs subsistent encore, des points d'interrogation sont nécessaires, et il faut savoir gré à ceux des conservateurs qui, tout en veillant à l'enrichissement de leurs collections, se font un devoir d'élucider méthodiquement, scientifiquement, toutes les questions suscitées par les œuvres dont ils ont la garde.

André FONTAINE

1. Dans mon ouvrage sur *les Collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, je me suis efforcé de rectifier un certain nombre d'erreurs, d'éclaircir quelques points obscurs, en m'appuyant exclusivement, comme dans cet article, sur des documents indiscutables.



FIVES-LILLE

EAU-FORTE ORIGINALE, DE M. OMER BOUCHERY

Un long ruban de terrain sous un ciel, et surtout un grand ciel nuageux ; une nappe de brume transparente et moite où les modernes tourbillons des tuyaux d'usine se mêlent convulsivement au grand voile argentin du climat... Devinerait-on que cette estampe originale, miroir douloureux du Nord, qui rappelle les vues cavalières d'anciens paysages néerlandais et qui reflète la tristesse fumeuse des pays plats, est l'œuvre d'un buriniste qui vient de remporter le premier second grand prix de Rome dans un brillant concours où, d'ailleurs, le principe d'une certaine liberté d'invention se trouvait admis pour la première fois ?

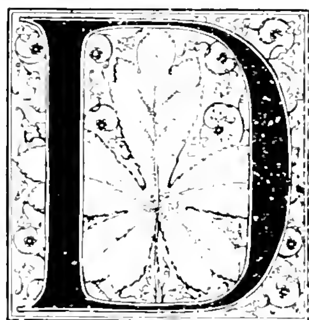
Aussi bien, depuis la renaissance de la gravure originale, le burin studieux de l'interprète a-t-il jamais positivement arrêté la pointe primesautière de l'aquafortiste ? Aujourd'hui, leur longue rivalité, plus apparente que réelle, aboutit à leur réconciliation dans les travaux mêmes des lauréats de l'École : et ce Lillois de trente ans nous en apporte une nouvelle preuve. Chez M. Omer Bouchery, d'abord élève à l'École des beaux-arts de Lille, sous la direction d'Alphonse Leroy, l'étude des différentes chimies de l'aquatinte et de l'eau-forte a précédé la discipline plus rigoureuse du burin dans l'atelier de M. Jules Jacquet.

Cinq eaux-fortes de peintre ont signalé ses débuts au Salon des Artistes français : cependant, comme élève ou comme exposant, la *Salomé* de Luini, la *Madeleine* du Maître de Moulins lui valent ses premiers succès. Plusieurs fois logiste, hier boursier de l'École, il voit la Belgique et la Hollande, dessine d'après nature, grave la cathédrale d'Anvers, sans oublier Haarlem ni les portraits de Frans Hals, dont l'interprétation l'a mis hors concours en 1911. Entre temps, il illustre Chateaubriand, Mérimée, Stendhal, ou grave de fins portraits : mais sa sympathie revient toujours vers les vieilles pierres parlantes du vieux Lille, témoin des invasions espagnoles ou des journées révolutionnaires, et dans ce ciel noirci des souffles du progrès frissonne le romantisme du souvenir. — R. B.



LE MYTHE DE PSYCHÉ

DANS L'ART FRANÇAIS DEPUIS LA RÉVOLUTION[1]



E l'Empire à nos jours la fortune du mythe continue. Mais, comme elle est presque toujours associée à celle de l'art idéaliste, il est curieux d'observer les dédains, les colères, ou même les brusques accès d'amour des écoles adverses. Son destin dans les batailles est un des épisodes significatifs de l'évolution de l'art français au XIXe siècle. Malheureusement les œuvres sont dispersées : il est plus aisé de retrouver le signalement ou la reproduction de certaines d'entre elles que de les connaître. Le mal serait sans remède s'il ne s'agissait d'iconographie plus que de technique.

Il semble que plus l'art classique développe ses tendances vers le purisme abstrait, dont il va mourir, plus il s'attache à la fable. Le nombre des Psychés, seules ou groupées avec l'Amour, ou participant à une action, va croissant aux Salons de la Restauration en 1819, 1822, 1824, 1827. A ce dernier surtout, qui fut le champ de bataille tragique entre les deux écoles, le catalogue dénombre quantité d'œuvres aujourd'hui mortes. Sculpture, peinture, gravure, lithographie alors nouvelle, font effort pour raviver cette vieille jeunesse. Les « romains », sous les bouquets de lauriers mythologiques de la Villa Médicis, s'y acharnent[2]. Deux seulement sollicitent l'attention, moins par leur valeur que pour

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXII, p. 241.

2. Il faut passer sur les œuvres des sculpteurs Matte (S. 1817), alexandrin fielle, de Gois fils, expert en mignardise, de Caillouette (S. 1824), de Lemaire (1826) ; sur les tableaux ou dessins de Laffitte (S. 1817), Delaval (S. 1819), Genod, Frosté, et Rouget (1827), qui fut le praticien de David.

l'enthousiasme qui les entoura et qui en fait des œuvres historiques : la statue de Pradier en 1824 et le tableau de Picot en 1819. Pradier s'était formé en Italie. La Psyché demi-nue[1], qui de la main droite enlève délicatement le papillon dangereux posé sur son bras gauche, est de modelé banal et de style froid : la tradition canovienne y reste encore figée. Mais le marbre grec a des paillettes qui scintillent, l'œuvre a de la distinction ; une belle patricienne romaine avait servi de modèle et promenait son déshonneur au Salon, au bras de l'artiste, impudemment. Le succès fut immense. Étex, pour faire honte aux « navets ratissés » de l'époque, y trouvait une « suavité de formes vibrantes ». Lorsque les élèves eurent à sculpter les principales œuvres du maître sur son monument au Père-Lachaise, c'est d'elle que se chargea le pur classique romain Eugène Guillaume. Figurée en bas-relief avec Phryné, Nyssia, Cyparisse et Sapho, on penserait à la couronne de l'Anthologie, si à cette place, dans un cimetière et sur un tombeau, chargée de perpétuer un souvenir et des regrets, la jeune fille au papillon ne rappelait spontanément le symbole funéraire d'immortalité que le marbrier gallo-romain, après beaucoup d'autres, a sculpté sur le sarcophage d'Arles, et peut-être celui que le décorateur du IIIe siècle a peint parmi les fleurs sur une paroi de la catacombe de Domitilla. Par la force des circonstances, par la vertu du lieu, voilà le mythe revenu à sa plus grave signification antique. — Quant au tableau de Picot, le mouvement dont Cupidon quitte à l'aurore la couche de Psyché, en se retournant vers sa maîtresse endormie, est d'une vivacité légère et en même temps précautionneuse : c'est un essai pour fixer l'envol, l'envol en sourdine, discret comme l'arrivée de l'aube. Bien que Girodet ait tenu, dans son rapport, à regretter que Psyché, « cette beauté ineffable », ne fût point assez « sylphique », l'Académie fut ravie et le succès au Salon éclatant. On demande à Picot des répliques, dont une nous est connue ; Réveil et Burdet le gravent ; le duc d'Orléans le convoite longuement, négocie et l'achète. Il échappa au sac du Palais-Royal en 1848, fut vendu en 1851, et reste, croyons-nous, dans la collection Lemarrois[2] comme le témoignage d'une tradition qui, par Picot, relie ses maîtres

1. Louvre, Sculpt. moderne, salle Rude.
2. Cf. Les grav. dans les *Annales du Musée*, de Landon, Salon de 1819, et dans le *Musée de peint. et sculpt.* de Reveil, t. VIII

Vincent et David à ses élèves Cabanel, Bouguereau, Henner et Gustave Moreau, qui furent nos contemporains.

Mais, à partir de 1830, voici Psyché prise et bousculée entre classiques et romantiques. Certes, les classiques cherchent à la sauver dans la mêlée, ou plutôt elle est un des motifs où ils cherchent eux-mêmes le salut. Il y avait là une triple tradition : celle de la Grèce, de Rome et de la Renaissance italienne, la consécration par les artistes de l'Empire, la complicité des gens du monde, la qualité d'un sujet « distingué », qu'il ne faut aborder qu'avec un dessin correct, un modelé poli et un pinceau bien propre. M. Bétolaud, professeur au lycée Charlemagne, par sa traduction d'Apulée en 1835, refait au sujet une auréole universitaire, et le *Moniteur officiel* lui octroie son approbation. Curieuse est l'attitude d'Ingres à l'égard du thème : il va et vient entre l'attrait et l'abstention, et finalement s'arrête à la passivité de la copie. A Paris, avant 1806, il dessine pour le *Musée des Antiques* de Bouillon le groupe du Capitole apporté au Louvre, puis *l'Amour et Psyché couchés*, *l'Amour s'envolant*, gravés par Marc Antoine d'après Raphaël, du moins à ce qu'il croyait[1]. Il a une passion pour la fresque des *Noces de Psyché* de Jules Romain à



PRADIER. — PSYCHÉ.
Musée du Louvre.

1. Au musée de Montauban.

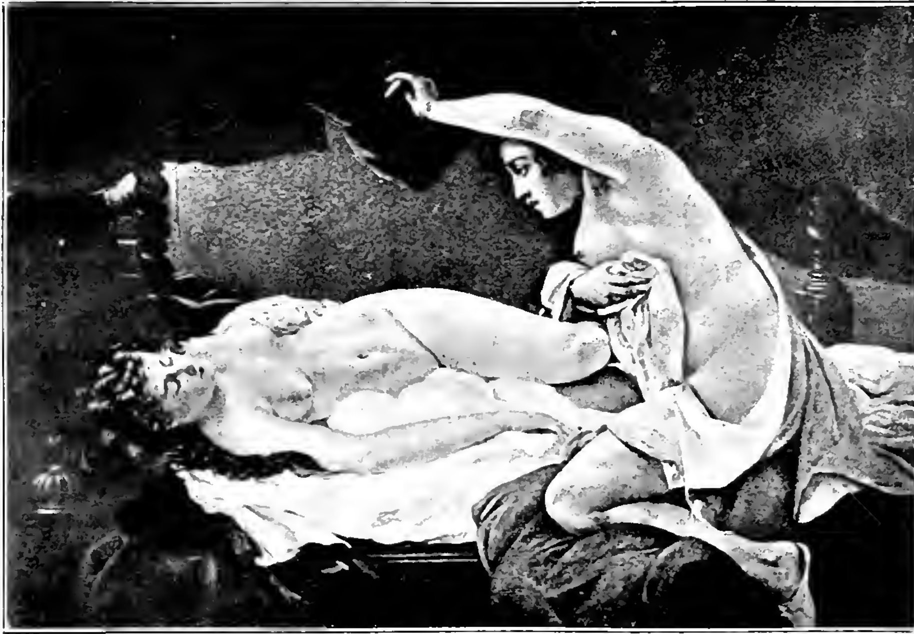
Mantoue, et déclare le tableau de Gérard « le plus beau de notre école depuis David ». *La Source* nous laisse supposer tout ce qu'il eût mis de grâce ingénue, finement sentie, dans la nudité jeune de Psyché : mais son naturalisme délicat semble avoir redouté la fadeur de l'allégorie platonicienne. Dominique Ingres est positif : il ne peint l'âme que quand elle a un état civil. Mais ses élèves furent moins circonspects : Amaury Duval peint en 1866, avec la sécheresse d'un goût trop surveillé, une *Psyché* que voulut posséder la princesse Mathilde, et Oudiné en avait sculpté une autre en 1848[1], nue, évanouie avec une grâce charmante sur ses ailes de phalène : on lui pardonnera de garder tant de style jusque dans l'inconscience, parce que celui qui la forma selon le rythme de l'antique, après avoir été l'élève d'Ingres, fut le maître de Chaplain[2].

Toutes ces œuvres étaient impuissantes à sauver le sujet délicat des brutalités du romantisme. En vain Triqueti, le peintre sculpteur qui modela pittoresquement les portes de bronze de la Madeleine en laissant visibles le pain de glaise et le coup d'ébauchoir, sculpte de la même façon en 1842 les deux amants, en bas-relief pictural, où le marbre fait avec le cadre de bronze une polychromie chantante. Jal, le critique de la jeune école, crible de railleries « l'éternelle Psyché quittée par le vieux Cupidon ». Vaut-il pas mieux « la bactrienne Aischeh pendue par M. Delacroix au chevet de Sardanapale », ou même « l'hôpital des chiens galeux de M. Decamps » ? Aux sarcasmes de Jal G. Planche joint ses articles en coups de poing de la *Revue des Deux Mondes*. En 1831, *la Liberté conduisant le peuple aux barricades*, de Delacroix, virago aux bras musclés, avait porté un rude coup à l'idylle, à l'élégie et à l'apothéose de l'âme ailée. Les romantiques ne l'ont traitée en aucune œuvre notoire. Faut-il compter le plafond d'Eugène Devéria au Salon de 1839 : Psyché, minaudière et contournée, conduite par Mercure dans un Olympe de déesses immobiles en blanc, en rose tendre ou vert pomme ? L'enfant prodigue

1. Musée du Havre

2. Ce sont du reste les sculpteurs qui la font vivre. En face du romantisme, qui est une revanche de la peinture, ils se chargent de maintenir dans la fermeté de la matière, marbre ou bronze, les principes de l'école. L'Italien Tenerani (S. 1831), Desbœufs (S. 1824 et 1845), Gruyère (S. 1843 et 1855), y dépensent la grâce obligatoire, plus ou moins glacée de correction scolastique ou énervée d'afféterie ; de même Oltin (S. 1847), imprégné d'alexandrinisme, et qui enlaça *Acis et Galatée sous l'œil du Cyclope*, à la fontaine Médicis, au Luxembourg.

de Girodet, après avoir promis à la France un Paul Véronèse par sa *Naissance de Henri IV*, en 1827, revenait docilement à la discipline de son maître. Delacroix s'est contenté d'admirer la Psyché de Prud'hon[1]. Quant à celle dont Diaz, vers 1850, a criblé les chairs nacrées de taches de soleil, dans un feu d'artifice de rayons et de couleurs, au milieu des amours, elle ne doit son nom qu'à une fantaisie après coup. Ce petit



Courbet. — Vénus et Psyché.

maître grec, qui a semé de mythologies ivoirines les sous-bois luxuriants, n'a vu en elle, comme en Léda, Sapho, Calypso, Diane et Vénus, qu'une occasion de contrastes entre le fondu corrégien d'un corps de femme où les reflets tremblent et les prestiges de la forêt, dont la pénombre étincelle de mille prismes.

Le réalisme ne l'effleura qu'une heure, mais ce fut pour la profaner, magnifiquement. Baudelaire, Castagnary, Proudhon, positifs qui veulent des sujets modernes, des réalités, l'envoient rejoindre au garde-meuble

1. Lettre à Pierret, 1830 (dans le recueil de Burty).

« l'inévitable Amour, l'immortel Cupidon des confiseurs, galant et minaudier. Ne sommes-nous pas bien las de voir la couleur et le marbre prodigués en faveur de ce vieux polisson, ailé comme un insecte? » Et c'est peut-être pour faire pièce à « l'École des pointus » que Courbet s'en prend à son tour, en 1864, à *Vénus et Psyché*. Il n'est pas sûr que l'artiste le moins mythologique qui fut ait pensé au roman d'Apulée; pourtant, le titre et la tradition sont là et remontent presque à la naissance de l'œuvre. S'ils ont raison, quel cynisme! Sur un grand lit à colonnes tournées, Psyché blonde, nue, dort. Vénus, très brune, chaussée de babouches, retenant contre ses seins le peignoir défait, soulève les courtines et regarde; un pied déjà sur le lit, elle compare sa beauté à l'autre, et admire. Voilà le mythe violemment transposé dans le Paris du second Empire, sous les modes et le mobilier de 1864. Proudhon, en veine d'interprétation « hypercriticiste », prête à Courbet une allusion aux mœurs équivoques des Parisiennes de son temps. Il est plus probable que l'artiste, selon une lettre à M. Luquet, s'accorde une fois de plus, à la faveur de la légende, le plaisir presque défendu de peindre le nu. Et il le peint amoureusement. La lumière dorée qui caresse le corps de Psyché, l'harmonie chaude, lourde et voluptueuse, communique au tableau la splendeur de Titien, que rappelle encore le paysage découpé par la fenêtre. Satire cynique ou simple caprice de beau peintre, toujours est-il que la poudre des ailes du papillon s'est envolée au souffle puissant du paysan d'Ornans.

Dès lors et jusqu'à nos jours, le mythe retrouve une jeunesse, même trop féconde. Il faut bien n'accorder qu'un regard aux Psychés qui posent à presque tous les Salons depuis 1870, avec Éros ou sans lui, des académies de nu adolescent, modelées selon l'esthétique orthodoxe sous les ombrages ou dans l'atmosphère du Pincio. Loin est le symbole des vicissitudes de l'âme, loin le souci de suggérer de la spiritualité avec des formes et des couleurs. Le nom même, chez Montaguy, Aizelin, Peiffer, M[me] L. Bertaux, Granet, Guinier, semble souvent n'avoir été trouvé qu'après coup, pour légitimer par un état civil un caprice d'imagination. C'est l'obsession de « l'étude » qui a fait naître en sculpture le groupe endormi de Montagny (1863), élève de David d'Angers et de Rude, la fine jeune fille d'Aizelin, de Peiffer en 1869, de M[me] L. Bertaux au Petit

Palais, de Granet (1891), et les tableaux de MM. Guinier (1897) et d'Harcourt (1898). Sauf peut-être la restitution savante de M. Comerre (1901), romain et archéologue, qui replace dans un cubicule pompéien authentique Psyché approchant sa lampe du lit d'Éros, avec les mêmes reflets que ceux qui dansent au fond des chambrettes funéraires de la voie latine quand le custode allume son flambeau, toutes ces œuvres apportent des nuances intéressantes de sentiment ou de décor plutôt qu'une conception nouvelle du mythe ou un art nouveau.



AIZELIN. — PSYCHÉ ABANDONNÉE.
Musée du Luxembourg.

Mais voici que des artistes galvanisent la vieille fable milésienne par le seul contact d'une personnalité vibrante : et, d'autre part, les grands remous de pensée et d'art qui traversent notre époque entre 1870 et 1900 la font remonter à la surface, comme par la nécessité des lois physiques. L'épisode le plus inattendu de l'« Histoire de Psyché », c'est l'intervention de M. Rodin. Sans doute il fut le praticien de Carrier-Belleuse ; mais ce fin décorateur, qui fut attaché à la manufacture de Sèvres et modela pour l'art industriel

tant d'objets où revit la grâce française de Clodion, n'avait conçu Psyché en 1872 que comme le motif à souhait, joli et menu, de l'objet d'art ornemental : boudant l'Amour qui vient de fuir ou ravie dans les bras de Mercure[1], c'est toujours sur un socle ou sur une colonne, prête à décorer cheminée ou console, qu'elle s'offre en bibelot délicat. Rien de profond ne règle, ou plutôt ne dérange la combinaison de ses lignes. Mais comment M. Rodin, qui cherche le plus souvent son inspiration entre Dante et Baudelaire, ou simplement dans la glaise qu'il remue au gré de l'instinct plastique, est-il venu vers la fiction grecque ? Pétrisseur de terre, virtuose du morceau, comment s'est-il attaché à une allégorie, et précisément à celle qui semble exiger les formes les moins ressenties et la touche lisse à la manière italienne ? Le modeleur de figurines que tord la passion furieuse, le voilà devant le mythe de l'âme amoureuse. Il n'a pas fui le symbole, ni le plus douloureux ; le groupe semble composer avec deux autres qui sont aussi au Metropolitan Museum de New-York une sorte de cycle de l'Amour : Pygmalion et Galatée, c'est l'amour parvenant à animer la matière ; Orphée et Eurydice, l'amour plus fort que la mort ; Eros et Psyché, l'amour qui s'en va et qui fait souffrir. Ailes éployées, il cherche à s'évader de l'étreinte désespérée de Psyché : tous les deux semblent déjà soulevés, détachés du vague rocher. La sculpture échappe aux nécessités de la matière pour vibrer de dynamisme, dans un grand frisson. C'est si vrai, qu'un simulacre d'arbre sert d'étai au mouvement audacieux. Le lieu est nul ; l'effort s'est concentré sur les deux nus, dont l'arabesque frémit de haut en bas[2].

Ce n'est là que le caprice personnel d'un artiste. Psyché a dû un autre réveil à certains mouvements d'art ou de pensée. Vers 1880 se développe dans des ateliers « d'élection » un alexandrinisme christianisé. C'était fatal, puisque l'art paléochrétien avait baptisé dans les ténèbres des Catacombes le mythe hellénique déjà épuré par la pensée de Platon. En 1842 Laprade l'imprégnait de catholicisme, et de Psyché faisait une sorte de préfigure d'Eve. En 1883, dans ses « Souvenirs d'enfance et de jeunesse », Renan, priant Athéna sur l'Acropole, se tourne vers la Syrie où est né Jésus,

1. Cf. Biblioth. des Arts décoratifs, Album cit.

2. Trois autres œuvres de M. Rodin, études de nu passionné, portent la désignation controuvée d'*Eros et Psyché*, ou *Psyché*.

puis vers le pays brumeux des Cimmériens où sa parole a germé. A Rome les pensionnaires de la Villa Médicis font plus assidument le chemin qui va de la Rome antique aux Catacombes, aux églises sonnantes et au Vatican. Henner peint du même pinceau en 1884-1885 la *Nymphe qui pleure* et *Fabiola*. Hébert, Delaunay chargent leur anthologie de gravité méditative et cherchent à donner parfois à leurs chrétiennes aux yeux dilatés un peu de la langueur ionienne. Voilà comment Bouguereau en 1889, peignant l'*Amour enlevant Psyché*, fait penser à un ange emportant une âme. En 1883 surtout Jules Lefebvre pose sur un rocher du Ténare une Psyché qui fut très remarquée au Salon. Nue, elle est très chaste dans son adolescence à peine épanouie, presque aigrelette. Une étoile au front comme la Vérité ou la Foi, elle rêve en tenant sur les genoux le coffret d'ivoire comme on tient un missel, et regarde au loin les fantômes drapés de blanc qui s'élèvent de l'Achéron, c'est-à-dire de l'Enfer. Un clair de lune irréel la baigne de pudeur : cet art aspire à l'immatériel, et, pour en commenter la spiritualité, des vers d'Emmanuel Ducros au bas du tableau présentaient au public hanté de Zola et de Manet, qui venait de mourir, « ce beau lis éclos sur l'Achéron ».



A. de Curzon. — Psyché.
Musée du Luxembourg.

Ce mouvement fut favorisé par le grand souffle d'idéalisme qui venait du septentrion. Curieuse est la vitalité du mythe dans l'art littéraire, abstrait et chaste le plus souvent, des pays germains et saxons. Nous l'avons déjà constatée sous l'Empire. Sans doute *le Bain de Psyché* de Leighton à la Tate Gallery n'est qu'un prétexte à coquette archéologie pompéienne ; mais Watts a hérité des préraphaélites le souci de peindre « les idées, non les choses ». Avide d'allégorie ou de symbole, le peintre, qui est en même temps poète et musicien, ne voit Psyché que virginale, gracile de formes, pâle de teint, baissant la tête dans une rêverie qui

semble supprimer le monde des phénomènes : elle est la nostalgie de l'âme, qui déjà retransparait en elle. La Suède, depuis Thorwaldsen, ne l'a pas oubliée : témoin celle de John Borjeson, au Salon de 1879, où l'on retrouva toute la chasteté du génie scandinave. L'art allemand, depuis Angelica Kauffmann, lui est de même resté fidèle. Certes Arnold Bœcklin, panthéiste luxuriant et un peu épais, ne l'a point rencontrée dans les cosmogonies primitives où s'ébattent centaures, satyres et néréides, toutes les forces à peine personnifiées de la forêt, de la montagne et de la mer. Elle s'est tenue à l'écart de sa sensualité puissante qui, en fait d'âme, ne connaît que celle des choses. Mais Max Klinger a renoué la tradition germanique de la peinture littéraire, celle qui exprime des idées philosophiques par des jeux de lignes et des harmonies de couleurs. Cet humaniste païen, sensuel lui aussi, dont la vie intérieure est pourtant assez intense pour ne trouver expression parfois que dans la musique, a été attiré deux fois par l'histoire romanesque et profonde. Une suite de gravures à l'eau-forte, sorte de frise qui a la finesse de trait des peintures de vases grecs et des œuvres de Botticelli, conte avec gravité ou ironie ses vicissitudes avec Éros. Dédiée à Brahms, elle est l'équivalence graphique d'une « suite » orchestrée. Dans le tableau de la Galerie moderne de Vienne, *le Christ dans l'Olympe*, nous assistons au Crépuscule des Dieux : tandis qu'ils se détournent du Nazaréen qui leur apporte la mort et se groupent inquiets autour du trône de Zeus, seule, Psyché vient s'agenouiller à ses pieds. Elle s'est détournée de l'Amour. Nue encore, mains jointes, cheveux épars, elle est l'Âme immortelle, que les sensualités de l'Olympe grec ont lassée. Jamais la rencontre des deux religions à la fin du monde antique n'a inspiré d'œuvre plus riche d'idées tout en



PAUL BAUDRY.
LES NOCES DE PSYCHÉ.
Plafond du palais Vanderbilt, à New-York

restant aussi plastique qu'un bas-relief. C'est sous cette influence que l'Italie elle-même, qui n'avait vu jadis dans le mythe qu'une histoire pittoresque, y cherche un symbole de complexité presque ibsénienne. Sartorio dresse près de la couche où la fillette penche sa lampe sur l'enfant endormi un sombre fantôme, qu'elle ne voit pas, et qui pleure déjà l'Amour parti : c'est nous donner brusquement la perception double de ce qui est et de ce qui va être, du chagrin caché dans le bonheur présent.

Il ne restait plus à l'histoire de Psyché qu'à aider au grand renouveau décoratif de la fin du XIXe siècle. Elle s'y prêtait merveilleusement puisqu'elle est un roman narratif, propice à la composition des ensembles. Les fresquistes de la Renaissance italienne et nos décorateurs du XVIIIe siècle l'avaient déjà développée en cycles d'épisodes dans les riches appartements. Sa vertu plastique, formée aux rives de la mer Egée, s'ajoutait à la variété des scènes pour tenter la peinture murale et la tapisserie, c'est-à-dire le grand art, celui qui se propose une destination certaine, utile, puisqu'il encadre et orne la vie, et qui règle son style sur le rythme des parois. E. Devéria en 1860, Émile Lévy (qui illustra aussi le poème de La Fontaine édité par Jouaust en 1861), en décorent les salons de l'hôtel Crisenoy et de l'hôtel C. Say à Paris. Chaplin en 1875 et J. Machard en 1876 spiritualisent des plafonds avec son apothéose. A. de



CHAPLIN. — L'ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ.

Musée du Luxembourg.

Curzon, déjà entraîné vers la fable par le tableau qui était au Luxembourg, dessine entre 1870 et 1875 pour la galerie de l'avant-foyer de l'Opéra une ψυχή que Salviati a fixée dans l'éternité d'une mosaïque bleu, blanc et or. La voilà associée, sous l'aspect byzantin, avec son nom grec, au grand Panthéon polychrome où le maître de l'œuvre, Garnier, appela à collaborer tous les arts et toutes les époques d'art. Pendant ce temps Mazerolle en 1879 la charge de représenter avec Éros, au plafond du Théâtre-Français, conçu comme l'Olympe des gloires dramatiques, le drame philosophique de l'âme.

Mais c'est Paul Baudry qui a le plus fait pour acclimater de nouveau chez nous la tradition décorative des grands couvreurs de murailles de la Renaissance italienne, Raphaël, Michel-Ange, Véronèse, qu'il admirait, et c'est à Psyché qu'il en a de préférence demandé l'occasion. Eveillant Eros à l'aube sous une voussure de l'hôtel Païva (1865), rapprochée de lui au banquet nuptial parmi les dieux, au plafond de l'hôtel Vanderbilt à New-York (1882) comme à la Farnésine ; enlacée à lui sur les nuées de l'Olympe où réside désormais leur bonheur éternel, en une toile qui fut exposée en 1884 à la galerie Petit ; enlevée par Mercure (1884) au plafond de la rotonde de Chantilly, dans le château qui possède les verrières d'Écouen d'après les cartons de Michel Coxcye, c'est chez Baudry la perpétuelle hantise de la fiction, dont son instinct décoratif ne retient du reste que les épisodes heureux. Elle répondait bien à ses dons ! Italien du cinquecento et Français parisianisé, il peint sur des pensers antiques des œuvres de saveur actuelle. Un parfum de modernité reste enclos dans les formes nues ou drapées par la mythologie : Psyché aux traits menus n'est qu'une petite Parisienne de 1880. A Chantilly l'idéalisme de l'âme immortelle est perceptible dans les tonalités claires, lumineuses, légères, et dans le diaphane des draperies, tandis que la musculature du Mercure hâlé nous ramène à la terre d'où il s'envole. Et c'est bien dans ces œuvres que s'est définitivement réveillé chez nous l'art de recomposer le rêve du bonheur sur les parois où l'architecte encadre la vie fortunée. — M. Gorguet, lui aussi, est tout pénétré de la tradition italienne, mais de celle du quattrocento. C'est que depuis Baudry notre italianisme a accompli sa régression de Rome ou de Venise vers Florence, et de l'art du XVI[e] siècle vers les « primitifs ». Formé par l'Italie de Giotto, de Ghirlandajo, de

Benozzo Gozzoli, il a le sens profond du décor mural, qu'il considère ainsi qu'eux, et dans un commun dédain des purs faiseurs d'images, comme la fin même de la peinture. C'est donc pour la manufacture des Gobelins qu'il a peint en 1907, en projet de tapisserie, les *Noces de Psyché*. Déjà traité par Baudry, on l'a vu, c'est certainement de tous les épisodes



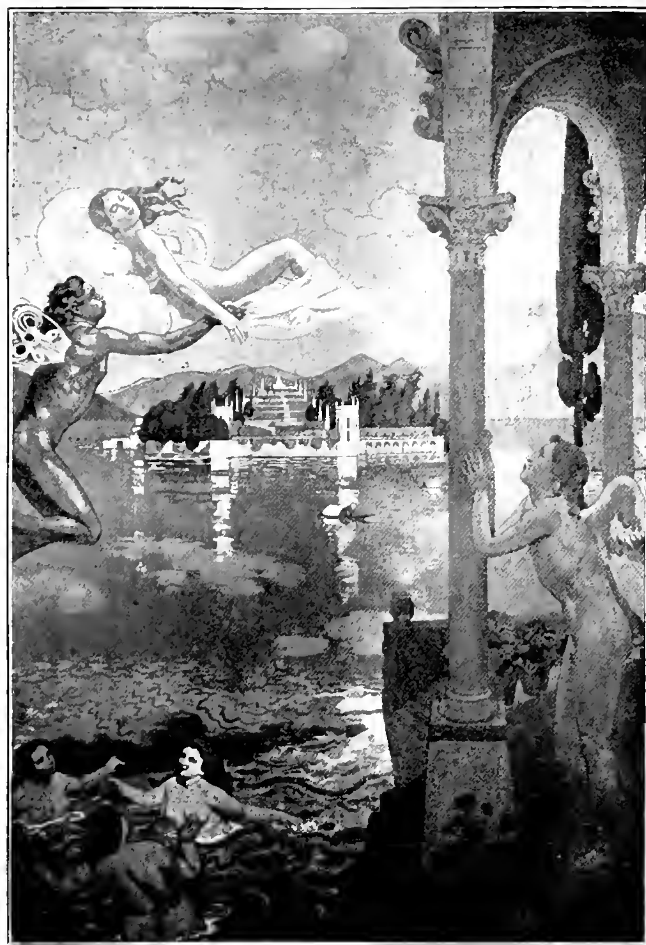
FRANÇOIS GORGUET. — LES NOCES DE PSYCHÉ.
Projet de tapisserie pour la manufacture des Gobelins.

du copieux roman d'Apulée celui qui se prête le plus à un décor ample et fastueux. Les fresquistes de la Farnésine le savaient bien ; seulement, cette fois Éros et Psyché, tout petits, disparaissent au fond d'une vaste féerie, réglée par un habile metteur en scène, où le chant, les danses antiques, les bassins et les portiques des villas italiennes scandent tout l'espace, harmonieusement. Et voilà bien la tendance de la peinture décorative, qui s'annonçait déjà aux voussures de la Farnésine : la volupté

des choses et le jeu des arabesques étouffent l'esprit dont le mythe grec était si riche. L'humain et le divin ne sont plus que les accessoires d'un beau spectacle.

Et pourtant une des œuvres les plus décoratives de ces dernières années, l'ensemble des cinq panneaux peints par M. Maurice Denis pour l'hôtel d'un riche Moscovite, et que nous avons vus au Salon d'automne de 1908, est dédiée à l'histoire de Psyché. On peut discuter sur la qualité de cette peinture, et nous ne cherchons pas à l'offrir en modèle ; mais on dirait que l'harmonie entre le sujet, la destination et le talent de l'artiste était préétablie. Qu'Éros s'éprenne de Psyché qui se baigne dans la vague, que Zéphyr la transporte, comme un petit nuage, vers les îles Borromées aux blanches terrasses de marbre ; qu'elle dorme aux côtés d'Éros ou le réveille en le brûlant de l'huile de sa lampe ; qu'elle souffre sous les cyprès de la villa Giusti les épreuves qui la purifient et lui valent enfin ses noces avec Éros dans l'immortalité des cieux, la voilà revenue vers son pays d'origine. La poésie des pays méditerranéens a pénétré jusqu'à la moelle l'imagination et la sensibilité de l'artiste ; lacs Majeur et de Côme, portiques étincelants de l'Isola Bella, jardins étagés de Vérone et de Tivoli, cyprès fuselés qui donnent tant de profondeur au ciel bleu, vignes et rosiers pergolesques remettent autour d'elle le prestige natal. C'est la noble Lombardie surtout qui lui compose son atmosphère. Les fresques de la Farnésine envoient bien ici un reflet, mais l'art plus jeune du quattrocento s'est victorieusement imposé à ce néo-florentin, contemporain de cœur de Fra Angelico et, comme lui, familier de Fiesole. Une polygraphie archaïque juxtapose sur un même panneau les épisodes d'une même action avec les mêmes personnages. Ils vivent nus, comme les dieux. Les lignes sont jeunes jusqu'à l'acerbité, d'une seule et presque droite venue. Harmonieux, sinon véridique, le coloris clair, posé à plat sans les vibrations de naguère. Très artificielles, ces tonalités prétendent répondre au sens platonicien du mythe et restent à la superficie de la paroi pour la décorer, sans la trouer. Une sérénité s'élève de ces scènes, où la souffrance même se poétise, et enveloppe comme une musique un peu lointaine. Et voilà que réapparaît le danger de la peinture décorative : pour rester telle, c'est-à-dire gravement rythmée comme les lignes de l'architecture dont elle participe

elle tend à idéaliser et à styliser malgré tout. Ici les épreuves de l'amoureuse sont peintes du même goût que son apothéose, sans plus de frémissement dans la ligne ou la couleur. Le souci de l'effet d'en-



MAURICE DENIS. — ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ PAR ZÉPHIRE.
Panneau peint pour l'hôtel de M. Y. M., à Moscou.

semble dissout dans l'espace la vie intérieure, l'âme même de Psyché.

La légende est charmante et profonde. Inutile d'arguer contre elle de son abstraction : l'allégorie n'a gêné ni le sculpteur grec du marbre du Capitole, ni Prud'hon dont elle fut un lieu commun de pensée, ni

M. Rodin : elle ne gêne que les impuissants. Dans celle-ci l'hellénisme, de Platon à Apulée, a enveloppé un sens émouvant. Nous croyons que sa fortune artistique n'est pas finie. Elle la continue au xxe siècle sur les parois d'hôtels russes et américains après l'avoir commencée au IIIe, à ce que nous pouvons savoir, sur un miroir étrusque de Perugia ou même sur des bronzes corinthiens du IVe. Ici et là elle cherche à fixer plastiquement l'appétit du bonheur, même chèrement acheté. Choyée par l'art du paganisme antique, puis par l'art chrétien des Catacombes, elle a bien disparu au moyen âge, qui n'a vu l'âme que sous la forme de l'homunculus, mais c'est pour refleurir à la Renaissance en adolescente amoureuse. Depuis, elle n'a cessé de vivre. Entre son renouveau sous l'Empire et M. Maurice Denis, nous venons d'assister encore à des alternatives d'éclat ou de déclin, mais dans les vicissitudes mêmes qu'elles lui faisaient, les époques ou plutôt les écoles d'art ont livré leur secret : allégorie concrète de l'âme exaltée par l'amour, elle sollicitait d'elles plus instamment qu'aucun autre sujet le double aveu de soi, pensée et exécution.

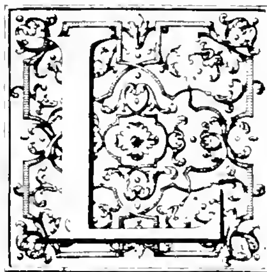
RENÉ SCHNEIDER



LA PETITE « CURIOSITÉ »

LES « GRIVOISES », RAPES A TABAC[1]

V


Les signatures d'auteurs et les noms de leurs possesseurs initiaux ne sont pas les seules inscriptions que nous rencontrons sur les râpes à tabac. On en relève une infinité d'autres et de toutes sortes. Et comment s'en étonner? Le temps où elles virent le jour fut peut-être celui qui se montra le plus épris des devises, légendes, emblèmes, etc. Et de l'étude de ces inscriptions naît *a priori* une constatation qui n'est pas sans importance : presque toutes, elles sont françaises. C'est à peine si, dans la quantité, on en rencontre quelques-unes rédigées en d'autres langues. On en peut donc conclure à peu près sûrement que la presque totalité de ces râpes ont été fabriquées en France : constatation qui nous prive d'un élément précieux de classification, puisque toutes ou presque toutes ont un lieu commun d'origine.

Fait assurément inattendu : les régions productrices par excellence de la fameuse *carotte*, la basse Allemagne, le Palatinat, la Bavière, l'Alsace elle-même, que l'on nous désigne comme le « berceau » de nos *grivoises*, ne nous livrent qu'un nombre infime de râpes munies de légendes teutonnes. Nous en connaissons deux au Musée de Cluny, deux dans la collection Alaret, une dans celle de Mme Denormandie, et c'est tout. Par contre, elles sont de nature singulièrement éclectique. Une d'elles, en

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXII, p. 265.

effet, nous offre, au pied de la sainte Croix, une Madeleine éplorée, avec ces mots : *Gott sieht alles*, et cette seconde inscription de rédaction peu correcte : *Lauff doch geschwind, O Christen sehl streid mit dem taiffel und der Weld.* Pour les autres, juste retour des choses d'ici-bas, elles nous initient à ce qu'on a nommé depuis « la chaleur communicative des banquets » : la première avec cette devise : *Es Lebe was uns vergnüget*, la seconde avec une longue phrase décrivant les conséquences fâcheuses que comporte l'intempérance et une vignette très naïvement explicative de l'inscription (Cluny, catal. n° 7268). Une dernière, sans importance comme sujet et peu claire comme légende, appartient à M. Alaret.

Moins nombreuses encore que les devises allemandes sont les devises espagnoles et italiennes. Lesage nous aurait-il trompés quand, dans son immortel *Gil Blas*, il nous montre le nonchalant seigneur Don Mathias de Silva « encore en robe de chambre, renversé dans un fauteuil et se balançant en râpant du tabac » ? Nous n'avons, en effet, rencontré qu'une râpe portant devise espagnole, chez Mme Denormandie, avec un cerf percé d'une flèche et cette légende : *Esto tienne su remedio y non yo ;* et une autre avec inscription italienne, dans la collection Alaret, montrant un oiseau sur un arbre, que soulignent ces mots mélancoliques : *Piango la mia vita et la sua morte.* Encore ces deux spécimens ont-ils vraiment vu le jour au delà des Alpes ou des Pyrénées ? Le doute est permis. Il ne faut pas oublier, en effet, que, par une délicate courtoisie envers les deux reines espagnoles qui se sont succédé sur le trône de France, les devises en leur langue furent chez nous, pendant un demi-siècle, grandement en honneur. Même après la mort de Marie-Thérèse, la mode en subsista ; puisque le marquis de Sourches[1] constate qu'au fameux Carrousel de 1685 tous les seigneurs participants — sauf trois — avaient adopté des devises aragonaises ou castillanes.

Enfin, quand nous aurons encore mentionné, parmi les râpes à légendes exotiques, deux *grivoises* moscovites, l'une à Pétersbourg, l'autre à Paris, nous aurons à peu près épuisé nos découvertes. Hâtons-nous d'ajouter que, puisque ces investigations nous ont amené à la constatation probable des pays d'origine, à défaut d'inscriptions révélatrices, le choix des sujets et surtout la façon dont ils sont interprétés,

1. Voir *Mémoires*, t. I, p. 129, et *Histoire et Philosophie des styles*, t. II, col. 365.

peuvent nous fournir des indices précieux. Certaines de nos *grivoises*, en effet, exhalent un parfum hollandais, une saveur flamande trop accentués, l'influence de Teniers, de Brauwer, d'Ostade y est trop lisible pour que le moindre doute puisse subsister sur leur provenance. Tels sont, chez M. Level, un ivrogne endurci léchant un pot; chez M. Alaret, un fumeur souvent entrevu autre part, et un maître gratifiant sa chambrière d'un baiser dépourvu de chasteté; chez Mme Denormandie, un avare caressant avec passion un copieux sac d'écus, et finalement, au Musée de Cluny, certain épisode de familiarité excessive, que le catalogue qualifie « scène de mœurs en costume flamand *sic* », et qui s'accompagne de quatre vers très explicatifs d'un sujet déjà trop clair qu'il serait assurément préférable de ne pas exposer à la curiosité d'innocents visiteurs.



RAPE EN ARGENT.
Londres, British Museum.

En règle avec l'étranger, revenons à la France. Là nous n'avons que l'embarras du choix. Jamais, nous venons de le dire, les devises, emblèmes, légendes, etc., ne furent plus à la mode qu'au XVIIe siècle. En moins de cinquante ans, on avait vu paraître en librairie les *Emblemata* si fameux d'Alciat, promptement suivis des *Devises héroïques* de Claude Paradin. Puis étaient venues les *Devises de M. de Boissière;* plus tard, les *Emblemata moralia et œconomica* de Cats, etc... Les amateurs pouvaient puiser à pleines mains dans ces recueils et dans quelques autres. Ils pouvaient leur emprunter de ces devises dont Voltaire disait si justement « qu'elles ont de l'agrément quand elles sont justes, nouvelles et piquantes ». Ils auraient pu y trouver facilement des allusions à leur état d'âme, à leurs professions, à leurs

goûts. C'est cependant ce qu'ils n'eurent garde de faire. De là, une prodigalité de sentences d'une banalité désolante, commentant des images le plus souvent vulgaires et sans saveur.

Dans la quantité, celles qui s'imposent à nous tout d'abord sont celles — assez rares du reste — concernant précisément l'action qui leur a valu le jour. Non pas qu'elles soient très remarquables. Citons, un peu au hasard, l'invitation aimable : *Il est bon, prenés en*, décorant une *grivoise* en fer repoussé du musée de Gand. Au Musée des Arts décoratifs, une autre râpe en fer a pour enseigne — si l'on peut ainsi s'exprimer — *Au bon tabact*; et le chanoine Pottier a relevé sur une troisième *grivoise*, ce distique sans prétention :

Qui du tabac a cette râpe râpé a
A des honnestes gens en donnera.

Moins avenant assurément est ce paysan accroupi qui, suivant l'euphémisme du même chanoine Pottier, « fume à la fois sa pipe... et la terre » ajoutant *C'es pour vostre nez!* L'allusion certes est peu ragoûtante ; encore se peut-elle expliquer, ce qui est moins facile pour l'inscription : *Noli me tangere*, relevée sur une râpe de la collection Alaret, et pour certain *Memento mori* accompagnant des crânes et des tibias en croix, que conserve le musée de Munich.

Quant aux autres, elles abordent à peu près tous les sujets, depuis les motifs héroïques comme la légende *Virtus monstris superior* qui souligne Hercule, vainqueur du lion de Némée, ou depuis les pieuses exclamations, tel le *Diev soit Beny* du musée de Munich, jusqu'aux allusions satiriques, comme le *Quo flavit bene est*, accompagnant un moulin à vent, et le *Simillis simili gaudet*, s'appliquant à la fraternelle étreinte qui réunit un âne et un médecin. Ajoutons que la verve gouailleuse de nos braves ancêtres se serait trouvée en défaut, si elle ne se fût exercée aux dépens des bons moines. La collection Denormandie possède une bien jolie râpe en forme de petite galère, portant un de ces honnêtes religieux, les bras levés vers le ciel, où en guise d'étoile apparaît une bouteille et cette invocation : *Toi seule me console!* alors que le musée d'Orléans nous offre un confrère du précédent portant une femme dans une hotte avec ces mots : *PR*^on^ (sans doute provision) *Pour le covent*. Enfin, il est encore des devises

scabreuses : il en est de scatologiques, voire d'obscènes. Nous les passerons sous silence, n'en retenant qu'une, parce qu'elle figure en belle place dans un de nos musées nationaux, où elle commente un passage de l'Ancien Testament. La légende porte : *Loth enyvré par ses filles commet inceste avec elles*. Il n'est pas besoin de commentaires !

Pour le reste de ces inscriptions, la plupart — on pourrait dire presque toutes — comportent des allusions amoureuses, de galantes et affectueuses déclarations. Le fait, au surplus, n'est pas pour nous surprendre. Si l'amour est de toutes les saisons et de tous les temps, il fut surtout la grande affaire de la société française, à l'aurore du XVIII[e] siècle. Il régnait alors si universellement, que nous voyons des devises assez libres s'étaler jusque sous des sujets religieux[1]. Pour les autres le « dieu malin » ne s'est pas montré ordinairement un inspirateur bien original ni bien varié. Ce qu'on rencontre, dans cet amoureux bagage, de cœurs enflammés ou percés de flèches, de torches brûlantes, de colombes roucoulantes ou se becquetant, de chiens soumis, incarnation de la persistante fidélité et de l'immuable constance, est consi-



RAPES EN FER DAMASQUINÉ.

Collection Le Secq des Tournelles.

1. Dans la seule collection Alaret, nous notons un saint Antoine de Padoue qu'accompagne cette tendre devise : *i aime et svis eymes*, et une sainte Marguerite flanquée d'une colombe qui s'envole avec ces mots : *la liberte me plait*.

dérable. L'uniforme banalité des légendes ne rachète pas (hélas!) la décevante insignifiance de ces emblèmes un peu rances. Qu'on en juge, au surplus!

Les cœurs surtout tiennent une place débordante dans ce déploiement de tendresses vulgaires. Voici un cœur enflammé, avec ces mots: *Je ne suis pas double*; un cœur entouré de rinceaux : *Je souffre pour vous*; un cœur tenu par un homme debout : *Il n'est plus a moi*; un cœur soutenu par deux mains enlacées : *Constant fidèle et tendre*; deux cœurs enflammés réunis dans un écusson : *Le ciel les a unis!* deux autres cœurs attachés par un lacs d'amour : *Hunis à jamais*, etc., etc. Faut-il ajouter que le règne animal n'inspire guère mieux les auteurs de ces fades tendresses? S'agit-il de colombes, on voit fatalement apparaître l'adjectif *Inséparables* ou les mots *Unis jusqu'a la mort*. Si c'est d'un chien qu'il s'agit, on lit : *Fidélité mérite amour*, ou bien *Je me repose sur sa constance*, ou bien encore : *Fidélité me conduit*; et notez que ces fadaises, ces pauvretés se prélassent dans les vitrines de nos graves musées, à Cluny, aux Arts décoratifs, à Orléans, à Laval, à Guéret, au Kensington même, rendues moins décevantes, il est vrai, par la grâce aimable du décor qui les enveloppe.



RÂPE EN IVOIRE PIQUÉ D'OR
Collection Alaret

En cherchant bien, on pourrait cependant découvrir dans la masse quelques allusions moins banales. Au Musée Cujas à Bourges, un amour envoie vers l'Olympe des flèches, dont une transperce un cœur dans les nuages, et nous lisons : *Je népargne même pas les Dieux*. C'est déjà mieux! Dans la collection Alaret, un amour marchant sur la queue d'un paon domine cette légende rassurante et trop souvent mal justifiée : *Amour hait argent*; ce qui n'est pas trop mal non plus. Dans la collection Denormandie, deux bretteurs acharnés s'escriment sous un cœur volant avec ces mots : *Ne m'a pas qui veut!* Voilà qui est bien de son temps et tout à fait original. Malheureusement les exceptions n'ont jamais servi qu'à confirmer la règle!

VI

Convenons-en franchement, cette promenade un peu longue au milieu des inscriptions qui décorent nos *grivoises* n'a pas projeté un jour bien



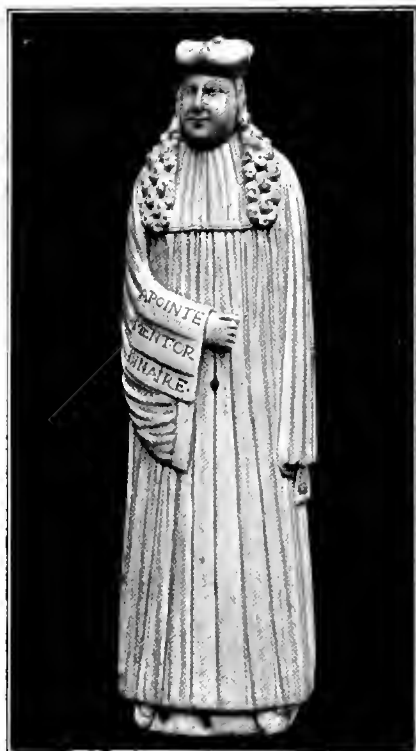
RAPES EN MATIÈRES DIVERSES DE LA COLLECTION ALARET.

Râpe en émail. Râpe en cuivre. Râpe en émail.
Râpe en écaille incrustée d'argent. Râpe en fer damasquiné. Râpe en paille. Râpe en dent de morse.

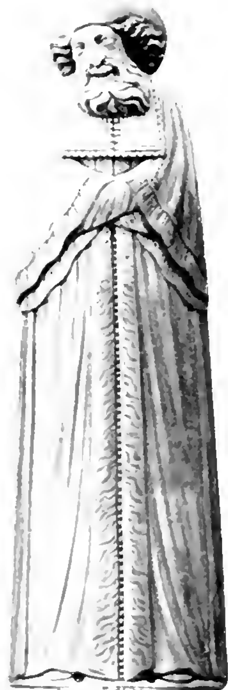
éclatant sur leur histoire. Est-il d'autres éléments nous permettant d'établir des démarcations plus décisives ? Que nous reste-t-il encore à étudier ?

La matière, la forme, la décoration.....? Voyons ce que nous pourrons tirer de ces éléments divers.

La matière, au premier abord, paraît nous offrir un terrain d'autant meilleur que l'ingéniosité de nos artisans sut utiliser et mettre en œuvre les substances les plus diverses. Déjà, à propos des râpes « collectives » nous avons signalé certaines *grivoises* « de table » habilement taillées dans les marbres les plus divers. Avant cela, parlant des musées de Rouen, de Dieppe, de Limoges, nous avons constaté l'existence de râpes en faïence, en ivoire, en émail. Le Musée des Arts décoratifs, nous l'avons dit, doit à la générosité de M. Le Secq des Tournelles l'assortiment le plus varié de râpes en fer repoussé, ciselé, damasquiné, et les spécimens de ce métal durent être assez nombreux puisqu'on en rencontre aux musées de Compiègne, de Nancy, de Dijon, de Laval, du Puy, au Musée Cujas à Bourges, etc. Celles en laiton fondu sont plus rares, ayant été « réalisées » sans doute. Il en existe cependant au Musée de Cluny et à celui d'Annecy, dans les collections Alaret et Level. Jadis on dut en confectionner, sinon en or, du moins en vermeil ou en argent repoussé. On n'en signale plus que deux de ce dernier métal et médiocrement intéressantes; c'est l'Angleterre qui les possède (British Museum et South Kensington). Singulièrement abondantes furent vraisemblablement les râpes habillées en mosaïque de paille. Leur fragilité ne pouvait manquer de leur être funeste. A peine en peut-on citer de rares échantillons (musée de Narbonne, collection Alaret). Cette dernière réunion nous offre encore quelques râpes en écaille et fausse écaille incrustée d'argent, en bois des Iles, en marqueterie, et le seul



RAPE EN IVOIRE.
Londres, South Kensington Museum.









RÂPES EN IVOIRE.

Collection Maret.

exemplaire connu en ébène. La collection Maret conserve une *grivoise* en pseudo-marqueterie de Boulle, s'ouvrant à secret, une des deux seules râpes que nous ayons rencontrées en ivoire peint (l'autre au musée de Compiègne), et un de ces rarissimes spécimens en ivoire *piqué d'or*, dont M. Doistau posséda le plus joli modèle. Mais ces diverses matières ne figurent dans nos collections publiques et privées qu'à l'état exceptionnel : elles n'y tiennent qu'une place épisodique, alors que les râpes en buis ou en ivoire sculpté s'offrent à nous en telle quantité qu'elles font presque oublier les autres.

Mieux que la matière, la forme peut-elle devenir pour nous un guide certain? La féconde imagination de nos aïeux s'est affirmée à cet égard en créations amusantes, aussi diverses que fantaisistes. A l'usage sans doute des pêcheurs à la ligne, le fameux Pierre Dumarais et ses confrères ont repoussé et ciselé un certain nombre de râpes affectant l'apparence de poissons, carpes, tanches ou brochets. Ichtyologie plus savante, on connaît une rape en buis simulant un dauphin, avec la pieuse représentation de Tobie aveugle (collection Maret) ; et une autre représentant une baleine portant sur ses flancs l'infortuné Jonas (musée de Troyes). Ces cétacés bibliques nous amènent aux *grivoises* en forme de galères minuscules, avec ou sans leurs galériens (collections Hilton-Price et Denormandie) ; alors que, dans un tout autre ordre d'idées, nous en remarquons qui présentent la réduction d'instruments de musique, — altos et violes d'amour. Enfin, on en connaît une offrant l'apparence d'un soufflet, et quelques autres, celle de petits cercueils. — Tous les goûts sont dans la nature.

Mais là encore, nous nous trouvons en présence de fantaisies insolites, de rarissimes exceptions. Quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, c'est la forme traditionnelle qui prévaut, celle que nous avons précédemment décrite et qui consiste en une manière de cuilleron très allongé fait de buis ou d'ivoire. C'est sur ce schéma peu plastique que la verve infatigable de nos ouvriers d'art du XVIIIe siècle s'est exercée d'une façon victorieuse. Et la fertilité d'invention, la sûreté de goût qui leur ont permis de broder sur ce thème ingrat les variations les plus délicieuses, d'évoquer les sujets les plus divers, nous amènent à parler de la décoration de nos râpes, le seul point qui nous reste à examiner.

VII

En premier lieu, cette ingéniosité singulière, atténuant ce que la forme traditionnelle du cuilleron avait de trop monotone, a déguisé celui-ci en menus personnages, pittoresques et badins ; et, grâce à cette transformation, nous pouvons passer une amusante revue des acteurs les plus variés du drame sacré et profane. Les dieux du paganisme y côtoient les saints du paradis. Les héros de la Fable y voisinent avec les gueux de la moindre espèce. C'est une « comédie aux cent actes divers ». — Comédie en effet, car ce sont les protagonistes du Théâtre-Italien, qui ouvrent la marche de ce singulier cortège, et en si copieuse compagnie qu'on en découvre un peu partout : au Louvre, à Cluny, à Reims, à Besançon, à Poitiers, à Orléans.... voire à Berlin !



RAPE EN IVOIRE.
Londres, South Kensington Museum

A la suite de ce *Roman comique*, défilent une profusion de croquants et gens de mince aveu, parmi lesquels on rencontre — remarque curieuse — un certain nombre de fumeurs, presque pas de priseurs, pas un seul *grivois*. Le fait vaut qu'on le note ! Puis, tranchant heureusement sur ce fretin suspect, voici l'austère cohorte des « gens de robe », appelés par la nature même de leur ajustement à prendre une place importante dans cette réunion très mêlée, car la longue robe habille à souhait le cuilleron obligatoire. Au premier rang de ce groupe nouveau, les religieux font assez vaillante figure (musées d'Orléans, de Besançon, collections Alaret, Denormandie, etc.). Puis, après les hommes de prière, viennent les hommes de loi, d'autant plus intéressants que leurs silhouettes paraissent avoir été copiées sur nature. — Témoin le curieux avocat du Musée de Cluny, avec son sac à procès, et le solicitor anglais du South Kensington pré-

sentant (tracée en trois lignes *apointe — mentor — dinaire*) une inscription qui témoigne à la fois d'intentions rassurantes et d'une radicale ignorance de notre langue. Pour terminer cette rapide revue de types nationaux ou exotiques, nous nous bornerons à citer une « précieuse » de la fin du XVIIe siècle (musée d'Orléans), une élégante tenant un bouquet (musée de Moulins), un Turc à large turban (collection Denormandie), une odalisque (South Kensington) et finalement l'assemblée auguste des dieux et des demi-dieux : Jupiter, Neptune, Junon, Vénus et l'Amour, Flore, Pomone, etc., suffisamment désignés par leurs attributs respectifs. — Paganisme majestueux ou sans façon, dont le plus noble spécimen est assurément un Jupiter archaïque de la collection Level.



RAPE EN IVOIRE.
Londres, Collection Wallace.

C'est beaucoup, dira-t-on. Eh bien, ce n'est pas tout. A cette foisonnante compagnie de physionomies ondoyantes et diverses, épousant de leur amusante silhouette les monotones contours de nos *grivoises*, succède la plus surprenante variété de motifs d'ornements, d'encadrements historiés, arrivant, à force d'élégante ingéniosité et de souplesse, à faire oublier ce que l'inévitable schéma du cuilleron traditionnel a d'ingrat et d'antiplastique. Heureuse entre toutes, au point de vue de l'art, cette époque, où l'infatigable génie d'une pléiade d'incomparables décorateurs mettait, par ses journalières créations, à la portée des ouvriers d'art les plus modestes le plus prodigieux assortiment de combinaisons gracieuses, d'arrangements corrects et distingués !

C'est au milieu de ces motifs si joliment composés que leur prodiguait la verve intarissable des Lepautre, des Bérain, des Daniel Marot, des Sébastien Le Clerc, des Bernard Picard, etc. ; c'est enveloppés de leurs arabesques charmantes, de leurs opulents rinceaux, portés sur de riches consoles, abrités sous leurs lambrequins caractéristiques, que nous

retrouvons cet assortiment d'emblèmes de toute espèce, ces lacs d'amour, ces trophées galants accompagnés de banderoles chargées de devises, dont nous avons précédemment parlé : cœurs enflammés, carquois vidés, mains unies pour toujours, tourterelles expansives, torches brûlantes, qui témoignent de la préoccupation majeure de ces temps lointains.

La présence de Vénus et de son divin fils devait forcément compléter ce déploiement d'affectueux symboles. Aussi les voyons-nous apparaître, tantôt séparés (*Vénus sur un nuage*, collection Denormandie ; *l'Amour décochant ses flèches*, musée de Dijon ; *l'Amour désarmé*, collection Alaret), plus souvent réunis et formant un groupe toujours aimable, parfois même édifiant, comme cette *Vénus apprenant à lire à l'Amour*, qu'on peut contempler dans quatre musées : Berlin, Kensington, Dieppe, Chartres, cette *Vénus servie par l'Amour*, qu'on trouve également à Dieppe, à Berlin, à Munich, ou la *Vénus désarmant l'Amour* de la collection Alaret. Ailleurs encore, à la fois invisibles et présents, ce sont eux qui président à l'*Enlèvement de Proserpine* (Louvre et Dijon) ou consolent la trop confiante Ariane (collection Leroy-Ladurie).

Ces interventions amoureuses nous amènent, par une pente en quelque sorte fatale, aux représentations bachiques. Le vin n'est-il pas le traditionnel adjuvant de l'amour ? Ces sujets sont nombreux (voir musées de Munich, de Berlin, d'Angers, Musée Cujas à Bourges). Puis, par un sentier glissant, nous voici entraînés à des motifs fort peu édifiants (musées de Cluny, de Dieppe, de Berlin, de Chartres), pour aboutir aux aventures scabreuses. Ici jetons un voile et n'accusons pas trop la verve gauloise de nos bons aïeux. Souvenons-nous que le sage Alciat lui-même, tout protonotaire apostolique qu'il fut, ne se priva pas des allusions licencieuses [1]. Soyons impitoyables, par contre, pour la scatologie, et déplorons une fois de plus qu'on lui ait donné inutilement, dans certaines collections publiques, une hospitalité trop évidente.

Mieux vaut, répudiant ces vulgarités, remonter vers l'Olympe. Nous y retrouverons cette assemblée des dieux, à la fois familière et majestueuse, qui s'harmonise si bien avec la société contemporaine du Roi Soleil, que celle-ci nous apparait comme une réduction de celui-là. Aussi

1. Voir notamment, dans ses *Emblemata cum commentariis* (Padoue, 1621), les emblèmes 80, 117, 198, etc.

bien, voici l'austère et sage Minerve, dont la présence, ainsi que celle de la chaste Diane, est bien faite pour nous rassurer, même quand cette dernière est aux prises avec l'indiscret Actéon (collection de Costes), ou encore lorsque, concession aux usages du temps, elle a daigné revêtir un costume de ballet dessiné par Bérain (ancienne collection R. Wallace). Puis, par ordre de préséances, voici le superbe Jupin, tantôt assis sur son aigle, tantôt maniant la foudre; Junon fière de son opulente beauté, Neptune maître des flots, et, dans un rang moins auguste, Hercule vainqueur de l'hydre de Lerne ou du lion de Némée, s'appuyant fièrement sur son invincible massue; Flore éternellement jeune, Vertumne toujours épris de Pomone, Bacchus tenant un masque, sans doute pour voiler ses excès; l'orgueilleux Phaéton, Andromède, Prométhée, Amphion, et une Antiope qui ne rappelle en rien celle du Corrège (musées d'Édimbourg, d'Amsterdam, de Dijon, d'Orléans, de Dieppe, de Grenoble, South Kensington, collections Denormandie, Thiébault, R. Wallace, etc.).



RAPE EN BOIS.
Collection Maret.

C'est, on le voit, le paganisme intégral. Mais cette profusion de représentations ultra classiques et foncièrement profanes ne saurait nous faire oublier que l'ancien régime, s'il professa à son déclin un culte débordant pour l'Olympe, ne fut pas moins catholique fervent et profondément chrétien. Ne soyons donc pas trop surpris que cette orthodoxie rigoureuse se manifeste sur nos *grivoises* en images édifiantes et en sujets sacrés. Et, comme le droit d'aînesse constituait alors une des pierres angulaires de la société, c'est à l'Ancien Testament qu'il appartient d'ouvrir la marche.

Nous avons déjà signalé la scabreuse aventure de Loth et de ses filles. Elle constitue heureusement une exception presque unique dans ce pieux ensemble, qui débute par le *Sacrifice d'Abraham*, se continue avec *Samson vainqueur des Philistins*, *David tenant la tête de Goliath* et

Judith celle du voluptueux Holopherne, sanguinaires héros, qu'encadrent des épisodes moins sombres, comme le *Jugement de Salomon* et *la Surprise de la chaste Suzanne* (musées de Cluny, de Compiègne, de Dijon, collections Alaret, Denormandie, Queroy, Chappey, etc.).

A ces prolégomènes bibliques succède l'avènement de l'ordre nouveau. Voici l'*Annonciation*, la *Nativité*, *la Vierge et l'Enfant Jésus*, le *Baptême du Christ*, *Jésus et la Samaritaine*, *Jésus adorant sa croix* (musées de Cluny, de Dieppe, d'Orléans, Musée Cujas à Bourges, collections Alaret, Denormandie, Chappey, du chanoine Pottier, etc., etc.). Le cycle, on le voit, est presque complet.

Enfin, nous assistons à l'édifiant cortège des saints de notre calendrier catholique, hagiographie vénérée des bienheureux patrons intercesseurs, saint Louis, saint Jean, saint Nicolas, saint Hubert, saint Germain, saint Antoine de Padoue, saint Michel, saint Charles, sainte Catherine... Tout le paradis en un mot, appelé à présider à la confection du tabac à priser et à en encourager l'usage par son auguste présence.

Ici il faut nous arrêter. On voit au milieu de quelle profusion de motifs et de personnages on se trouve plongé, dès qu'on veut analyser la décoration foisonnante de nos *grivoises* et introduire dans ce chaos un ordre méthodique, une classification raisonnée. Nous avons tenté un premier essai en ce sens... Et sa conclusion, hélas ! c'est que les râpes à tabac sont comme les peuples heureux : elles n'ont pas d'histoire !

Henry HAVARD



LE PORTRAIT DE CHOPIN, PAR DELACROIX

AU MUSÉE DU LOUVRE



GEORGE SAND ET CHOPIN.
Agrandissement du croquis de M. Robaut, d'après la toile de Delacroix. N° 663 du catalogue Robaut.

Peintres et musiciens n'ont pas oublié le legs récent d'Antonin Marmontel, qui donnait au Louvre quatre portraits de la collection formée par son père : celui d'un compositeur qui serait *Gluck*, par Duplessis ; *Marmontel*, l'ancêtre et le piccinniste, par Roslin ; et deux poètes du piano, *Stephen Heller*, par Ricard, *Chopin*, par Delacroix. Chopin, surtout, fut regardé : mais pouvait-on deviner que cette tête maladive, évoquée par un pinceau fiévreux, n'est qu'un fragment d'une plus grande toile où se voyaient réunis deux portraits, depuis longtemps séparés ? Primitivement, George Sand, à mi-corps, se tenait debout près du compositeur assis devant son piano : simple ébauche inachevée, qui resta dans l'atelier du peintre jusqu'à sa mort, survenue le 13 août 1863. C'est là que M. Robaut put la voir encore et nous en transmettre le schéma ci-contre.

Héritière de la toile, la famille Dutilleux l'a coupée en deux : on retrouve, en effet, Chopin déjà solitaire, et dans son cadre actuel, au n° 7 du catalogue de la vente Constant Dutilleux, du jeudi 26 mars 1874, avec cette mention : « *N'a jamais passé en vente* » et, pour toute notice, une longue citation, moins documentaire que lyrique, de George Sand, extraite d'un poème en prose, intitulé *l'Histoire de ma vie*. Adjugé 820 francs à M. Brame, ce portrait de Chopin passa bientôt dans la collection Marmontel qu'il n'a quittée que pour entrer au Louvre. Il y a, dans cette

séparation posthume de deux portraits, comme un mystère de rupture symbolique; et qu'est devenue *George Sand* ? Le gendre de Dutilleux, M. Robaut, semblait avoir perdu sa trace; mais une ressemblance frappante avec le croquis ne permet-elle pas de la reconnaître dans un cadre de la collection Viau, qui figurait hier au Salon d'automne ?

Au surplus, ce n'est pas la seule question que pose le portrait du Louvre, maintenant isolé dans son silence douloureux. Il n'est point daté; mais quelle date suggère-t-il? Faut-il le faire remonter à 1842, parce que nous voyons Delacroix passer une partie de l'été chez George Sand, à Nohant, et que deux lignes de la *Correspondance* du peintre nous entretiennent pour la première fois du pianiste? Il semblerait, à première vue, que l'ébauche de ce groupe romantique dût être cataloguée dans l'œuvre du maître un peu plus tard : l'aspect morbide du portrait concorde avec le *Journal* du portraitiste pour nous conduire, avec plus de vraisemblance, à l'année 1847; d'ailleurs fort incomplets pour toutes les années précédentes, les *agendas* du peintre, gardés par son élève Andrieu, se montrent assez riches en documents sur les rapports de plus en plus affectueux d'Eugène Delacroix avec Frédéric Chopin depuis cette date, et de 1847 à 1849, année de la mort prématurée du plus séduisant des musiciens. Dès lors, le peintre, son aîné de douze ans, paraît mieux connaître son âme « exquise » et multiplie les occasions de la découvrir; ils se verront souvent, avant l'heure d'un glorieux et dernier voyage du pianiste en Angleterre, pendant la tourmente de 1848, année qui manque aussi dans les *agendas* du peintre.

L'hiver, en 1847, ils sont voisins : Delacroix ne rencontre pas seulement Chopin chez la comtesse Marliani, au concert de Franchomme, au Luxembourg, dont ils visitent la galerie, puis la coupole, en compagnie de Mme Sand qui veille aussi maternellement que possible sur son ami qui tousse; plus d'une fois, comme le 12 mars 1847, en « pataugeant », le soir, dans la neige boueuse et glacée, le peintre mélomane par excellence est descendu de son vieil atelier de la rue Notre-Dame-de-Lorette jusqu'au domicile de ses amis, square d'Orléans, rue Taitbout : on cause musique, on exalte Mozart et son *Don Juan*, ce « chef-d'œuvre de romantisme », à propos de sa belle reprise aux Italiens, en février; Chopin joue du Beethoven ou du Chopin : Delacroix, silencieux, « absorbé devant les



apparitions qui remplissaient l'air et dont nous croyions entendre les frôlements[1] », songe à les transposer « dans la vie de son art » ou dans un simple portrait. Et ce portrait souligne un fait que les historiens du romantisme ont négligé : la haute influence du pianiste inspiré sur les opinions musicales du peintre. Depuis 1847 et ces conversations, le *Journal* abonde en notations de ce genre. Au début de 1849, la souffrance et l'ennui condamnent le pianiste au silence; en mars, il paraît mourant; mais la douce tiédeur de son dernier printemps et d'un entretien musical le « ranime » encore : le samedi 7 avril 1849, grande promenade en voiture avec Delacroix; l'avenue des Champs-Élysées, l'Arc de l'Étoile avec son collier de talus verdissants, l'arrêt champêtre à l'antique barrière et le vin de la guinguette, voilà le décor de la grande leçon que le musicien donne au peintre: il lui fait sentir la différence entre le contre-point et l'harmonie, dont on intervertit toujours mal à propos l'étude: et le savant se réveille dans le poète pour définir la fugue « la logique pure en musique » : on retrouve là l'élève du vieux Zywny, dont l'enfance s'est nourrie de Bach. En vrai classique, c'est Chopin qui révèle à Delacroix ce qui sépare Mozart de Beethoven, dont l'originalité parfois « tourne le dos a des principes éternels »; quant à Berlioz, « il plaque des accords et remplit comme il peut les intervalles ». Chopin n'aime pas Berlioz : et Delacroix se hâte d'appliquer à M. Ingres, à toute son école, une boutade de son interlocuteur contre « ces hommes épris à toute force du *style*, qui aiment mieux être bêtes que de ne pas avoir *l'air grave* »...

Quelques jours plus tard, après le 16 avril, « le bon petit Chopin », très affaissé, fortifie cependant l'horreur de son grand ami pour « l'affreux *Prophète*, que son auteur croit sans doute un progrès »; ils s'entendent à merveille pour abominer cette « rapsodie » qui leur paraît « l'anéantissement de l'art », de même que le *réalisme* en est « l'antipode »; entre parenthèses, Schumann exprimera la même antipathie, l'année suivante, à Dresde : et les délicats composent une famille exigeante. C'est Chopin qui met Delacroix en garde contre les séductions « abusives » du grand opéra qu'il redoute et de la sonorité qu'il n'admet pas: et le peintre reconnaîtra volontiers que son ami « parlait en pianiste ». Mais peintre et pianiste n'ont qu'une voix pour déprécier les Meyerbeer, les Berlioz, les Hugo,

1. Disait Liszt, dans son enthousiaste et beau livre, en français, sur Chopin (1850).

tous les prétendus réformateurs : sympathie très naturelle entre ces deux *gentlemen* de l'art, qui suivent leur sentiment, c'est-à-dire leur instinct, tout en demeurant des puristes ! Delacroix adore « son cher petit Chopin » parce qu'il exècre la fausse élégie larmoyante et les songeurs d'apparat; malgré ses « faiblesses » à côté de Mozart ou ses italianismes à la Bellini, Chopin « ressemble plus à Mozart que qui que ce soit », et voilà pourquoi Delacroix se découvre un tel penchant pour son âme. En elle, il a reconnu cette « nature musicale » qui lui semble « si rare chez les Français ».

Le charme de Chopin, mieux encore que l'amertume de Chenavard, a puissamment influé sur ce puriste, hanté par le tourment de la *décadence*, sur ce shakespearien malgré lui, qui déclare mauvais le style moderne ou qui se trouble en songeant que le Beau ne se rencontre qu'une fois... Antinomie touchante entre le goût classique et le génie romantique, entre la théorie qui raisonne et l'instinct qui l'emporte ! Et si Chopin dirigea le goût musical d'Eugène Delacroix, il ne serait pas moins curieux de remarquer, en passant, que le génie du coloriste, à son tour, va devenir l'initiateur d'un jeune homme, appelé Baudelaire, qui puisera dans ses entretiens la plus subtile apologie de l'art romantique; aussi bien, pour le jeune critique comme pour le vieux peintre, la nature n'est-elle pas « un dictionnaire » où les *poètes* du pinceau choisissent des expressions, tandis que les *prosateurs* se contentent de copier froidement ce qu'ils voient ? De telles affinités ne nous éloignent point de notre sujet.

Le 20 octobre 1849, en Normandie, après déjeuner, le peintre apprend la triste fin du musicien, mort depuis trois jours... Il n'assistera pas à ses funérailles, à la Madeleine, aux pathétiques accents du *Requiem* de Mozart; mais le souvenir de Chopin lui dictera longtemps bien des pensées; pour démontrer la supériorité de l'esquisse, que le travail ternit dans sa fleur, il invoquera ses improvisations plus hardies que sa musique écrite; or, cette comparaison nous revient devant cette ébauche maladive : on devine, en ce portrait, la collaboration tacite de deux fièvres : voilà le modèle « compliqué » d'un artiste; et Delacroix portraitiste, avec sa perpétuelle « impatience des résultats qui l'emporte », apparaît une imagination consultant très librement le « dictionnaire » de la réalité.

Raymond BOUYER

BIBLIOGRAPHIE

Portraits medals of italian artists of the Renaissance, illustrated and described, with an introductory essay on the italian medals, par George-Francis Hill. — Londres, Ph. Lee Warner, 1912, in-4°.

M. G.-F. Hill, le savant conservateur du Cabinet des Médailles de Londres, dont les travaux sur l'archéologie grecque orientale font autorité, est aussi l'un des meilleurs connaisseurs de la médaille italienne et de l'art de la Renaissance en général. On lui doit un excellent ouvrage sur Pisanello et de nombreuses études parues dans le *Burlington Magazine*. Le nouveau livre qu'il consacre aux portraits d'artistes des xve et xvie siècles, qui nous ont été conservés en si grand nombre sur les médailles italiennes de la Renaissance, sera accueilli avec faveur par tous les amis de l'art. On n'en saurait trop louer l'heureuse présentation, ni la richesse documentaire. M. Hill a d'ailleurs su briser le cadre étroit de son sujet, et nous aider à jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'histoire de la médaille italienne. Le livre en a moins d'unité, sans doute, mais il n'en sera que plus apprécié des amateurs. — Jean de Foville.

Les Villes d'art célèbres. Londres, Hampton-Court et Windsor, par Joseph Aynard. — Paris, H. Laurens, in-4°, 164 fig. et plans.

Instructive apparaît la récente coïncidence qui nous a fait recevoir le livre de M. Joseph Aynard en même temps que celui de M. Gustave Fougères, car le ciel de Londres offre une antithèse opportune à l'horizon d'Athènes ; et lorsqu'un poète assez décadent symbolisait la modernité fiévreuse et positive des *Villes tentaculaires*, c'est à Londres qu'il songeait d'instinct. Mais, dans son atmosphère de brume et de fumée, — *smoke and fog*, dirait Brangwyn ou Buhot, — ne retrouve-t-on pas Athènes et ses marbres radieux ? N'est-ce point Phidias qui règne au British Museum, comme un dieu grec en exil, entre les épaves du Parthénon ? N'est-ce pas le mystérieux éblouissement de la Méditerranée que fait resplendir, à la National Gallery, la rivalité de Turner et de Claude Lorrain ? L'explorateur intelligent qui vient d'interroger la plus grande ville du monde a donc parfaitement raison d'insister, par le texte et l'image, sur les musées de Londres, sur ses collections et ses richesses lumineuses qui font de la ville géante une des capitales de l'art. Longue promenade d'artiste, qui n'exclut point le grand passé traditionnel et moyenâgeux de la Tour, du Temple, de la Cité, de Westminster et de Saint-Paul, la noirceur des vieilles pierres, le gothique particulier des monuments, la verte

immensité des parcs où Taine apercevait déjà « la vraie campagne anglaise », la majesté très britannique de la Tamise, « qui a fait Londres », avant de refléter les palais royaux de Hampton-Court et de Windsor. — Raymond Bouyer.

Les Grandes Institutions de France. Le Musée du Louvre. Sculpture et objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, par André Michel et Gaston Migeon. — Paris, H. Laurens, in-4°, fig.

Ce volume, que deux conservateurs du Louvre ont consacré à leurs départements, est destiné aux amis de l'art et de nos musées, et non pas aux érudits. Mais ce livre aimable, guide attrayant et précieux qu'on aura plaisir et profit à prendre pour compagnon dans la visite des salles de la sculpture moderne et des objets d'art, contient de nombreux renseignements que les érudits eux-mêmes y trouveront plus aisément que partout ailleurs. Les origines de ces deux *départements* du Louvre y sont notamment racontées avec autant de précision que d'agrément.

M. André Michel, en parlant de la sculpture, nous mène devant une suite d'incomparables chefs-d'œuvre, dont il a lui-même grossi le nombre par les acquisitions si intelligentes et si heureuses dont notre musée lui est redevable, et l'on sait assez avec quelle science et quel accent il les peut commenter !

M. Migeon nous conduit dans les galeries d'objets d'art dont il a la garde, et qui constituent le département le plus *compréhensif* du Louvre : dans ces salles, où tant de civilisations sont représentées, son livre apporte de la clarté là où beaucoup de visiteurs ont peine parfois à étudier avec fruit de trop diverses richesses. — J. F.

All' Esposizione del ritratto. Note e impressioni, par Margherita Nugent. — Florence, Seeber, in-4°.

On sait qu'à l'occasion des fêtes du cinquantenaire du royaume d'Italie une exposition de portraits historiques (XVIe-XIXe siècle) fut organisée à Florence, dans le Palais-Vieux. Ce volume est un compte rendu de cette « rétrospective », écrit avec verve et débordant d'un enthousiasme patriotique, dont le seul inconvénient pourrait être d'exalter trop uniformément toutes les périodes de la peinture florentine. Une riche illustration, heureusement choisie, permet d'ailleurs de mesurer l'intérêt de cette exposition, qui fut aussi utile pour les historiens que séduisante pour les artistes et les amateurs. — J. F.

Ueber die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung, par le Dr F. Adama van Scheltema. — Leipzig, Klinkhart et Biermann, in-4°.

Ce livre est une étude savante et fort intéressante sur l'iconographie de la *Cène*. L'auteur s'est placé au point de vue de l'art, et non de la tradition religieuse. Comment l'art a-t-il représenté la Cène et l'institution de l'Eucharistie, depuis l'époque byzantine jusqu'à Rembrandt ? tel est le sujet traité, et, pour en mesurer la richesse, il suffit d'évoquer une célèbre mosaïque de Saint-Marc de Venise, la fresque de Giotto à Padoue, et des peintures fameuses de l'Angelico, d'Andrea del Castagno, de Ghirlandajo, de Léonard, d'Andrea del Sarto, de Titien, du Tintoret,

de Rubens. Ce sujet, M. Adama van Scheltema ne l'a peut-être pas épuisé, mais il y a apporté une contribution d'un très haut intérêt. — J.-F.

La Sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles dans les Pays-Bas, par Henry Rousseau. — Paris-Bruxelles, G. van Oest et Cie, petit in-8°, 33 pl.

Les Pays-Bas comme la France ont subi profondément au XVIIe et au XVIIIe siècle l'influence italienne. Et s'il y a encore en France quelques esprits chagrins qui déplorent une action à laquelle cependant nous devons un Poussin et un Lesueur, il n'est personne dans les Flandres pour regretter l'influence qui leur a donné un Rubens. En architecture et en sculpture, sans doute il n'est aucun nom qui puisse être comparé au sien; de très belles œuvres sont pourtant dignes de toute notre admiration.

Comme en France, le baroque et le rococo se sont développés successivement en Belgique, mais plus qu'en France ils ont pris un caractère spécial, un caractère marqué de liberté, d'exubérance, de folle richesse. C'est l'esprit gothique qui vit toujours et qui, en s'associant aux idées italiennes, crée les belles façades du Béguinage à Bruxelles et du Saint-Michel de Louvain; c'est lui qui décore si magnifiquement les intérieurs d'églises par des jubés, des autels, des confessionaux, surtout par ses chaires (Saint-Bavon de Gand, Notre-Dame de Malines), qui sont parmi les gloires de la Belgique. — Marcel Reymond.

Whitman's print-collector's handbook. Sixième édition, revue et considérablement augmentée, par Malcolm C. Salaman. — Londres, G. Bell et fils, petit in-4° avec pl.

Alfred Whitman, conservateur au Cabinet des Estampes du British Museum, mort prématurément, il y a quelques années, a écrit un *Manuel du collectionneur d'estampes* qui, publié vers 1900, reçut en Angleterre un favorable accueil, confirmé par cinq réimpressions. La maladie surprit l'auteur alors qu'il songeait à refondre ce volume devenu classique, en le mettant au courant des études nouvelles, c'est-à-dire en le développant beaucoup. Ce dessein qu'il ne lui fut pas donné d'exécuter, c'est M. Malcolm C. Salaman qui l'a réalisé, en suivant scrupuleusement la pensée d'Alfred Whitman; on voit par ces renseignements l'intérêt de ce volume, à la fois savant et pratique; c'est plus qu'une édition revue et corrigée; c'est, sur un plan ancien, un manuel nouveau, mais qui a gardé les qualités de clarté et de concision qu'il devait à Alfred Whitman. Chaque chapitre raconte l'histoire de tout un procédé de gravure, des origines à nos jours. Puis, les chapitres finaux renseignent l'amateur sur les prix des estampes, sur les méthodes diverses employées pour les collectionner et les classer, enfin sur l'organisation du Cabinet des Estampes de Londres. Cet excellent guide ne remplace donc point les histoires approfondies de cet art; mais à l'amateur, sinon à l'érudit, il offre une facile et très agréable initiation. — J. F.

Petites Monographies des grands édifices de la France. Senlis, par Marcel Aubert. — Paris, H. Laurens, in-16, 39 grav. et 1 plan.

M. Marcel Aubert avait déjà consacré à la cathédrale de Senlis une importante et très érudite monographie. Celle-ci est destinée au grand public, et, quoique pénétrée

de science, elle est courte, pratique et d'une lecture agréable. M. Aubert a voulu aussi, en décrivant la cathédrale, la *situer* dans cette petite ville précieuse et séduisante, où dorment des monuments vénérables ou exquis, et quelques ruines pittoresques. Les lecteurs lui en sauront gré. Il est le guide le plus sûr qu'on puisse rêver, et, s'il se défend sévèrement de tout lyrisme, il nous promène assez savamment dans la ville « taciturne et charmante », pour que la poésie de ce lieu, qu'imprègne tant de gloire, se lève d'elle-même sur ses pas. — S. J.

LIVRES NOUVEAUX

— *Musées et Collections de France. Le Musée du Luxembourg. Les Peintures*, par Léonce Bénédite. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, avec pl., 10 fr.

— *L'Art de notre temps. Degas*, par P.-A. Lemoisne. — Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, in-16, 48 pl., 3 fr. 50.

— *Die beiden Wurzeln der Kruzifix darstellung*, par le Dr Bela Lazar. — Strasbourg, Heitz et Mündel, gr. in-8°, 42 pl. 8 grav., 3 mark 50 pf.

— *La Chapelle funéraire des Arnault à Saint-Merri de Paris et le tombeau du marquis de Pomponne par Bartholommeo Rastrelli*, par Claude Cochin. — Paris, H. Champion, in-8°.

— *Whitman's print-collector's handbook*, 6e édition, revue, corrigée et augmentée, par Malcolm C. Salaman. — Londres, G. Bell et fils, petit in-4°, avec pl., 13 fr. 25.

— *Capri*, par Adolphe Ribaux. — Paris, A. Lemerre, in-16.

— *L'Inspiration chrétienne du peintre Gustave Moreau*, par l'abbé Loisel. — Paris, Bloud et Cie, in-8°, 15 grav., 3 fr. 50.

— *Ce que racontent monnaies et médailles*, par Jean D. Benderly. — Paris, A. Colin, petit in-8°, avec grav., 1 fr. 50.

— *Victor Jeanneney, artiste peintre et professeur de dessin, 1832-1885*, par Georges Blondeau. — Besançon, Dodivers, in-8°.

— *Histoire de l'abbaye de la Chaise-Dieu*, par Dom François Gardon, publiée avec des notes et une table par A. Jacotin et Ch. Jacotin de Rosières. — Le Puy-en-Velay, Peyriller, Rouchon et Gamon, in-18 jésus.

— *L'Architecture classique à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIIIe siècle*, par Louis Hautecœur. — Paris, H. Champion, in-8°, 4 fr. 50.

— *Description de l'Afrique du Nord. L'Afrique chrétienne. Évêchés et ruines antiques* d'après les manuscrits de Mgr Toulotte, par le P. J. Mesnage. — Paris, E. Leroux, in-8°, 15 fr.

— *Les Dessins de la galerie royale des Offices à Florence. Dessins de Jacopo Carrucci, dit Le Pontormo*, 1re série, 1er fascicule, introduction et notices, par Carlo Gamba. — Florence, Léo S. Olschki, grand in-f°, 25 pl., ouvrage complet en 4 séries, en souscription, 250 fr.

— *Vingt-cinq dessins de maîtres conservés à la Bibliothèque de la ville de Lyon*, introduction et notices, par R. Cantinelli. — Lyon, A. Rey, grand in-f°, 60 fr.

— *Collection des grands artistes des Pays-Bas. Les Mostaert*, par Sander Pierron. — Bruxelles-Paris, G. Van Oest et Cie, in-8°, 160 p., 32 pl., 3 fr. 50.

Le gérant H. Denis.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

NOTES SUR LE GRECO[1]

II

L'ITALIANISME

> « *Creta le dió la vida y los pinceles — Toledo* ».
> « Crète lui donna le jour, Tolède les pinceaux ».



E vers d'un laconisme gongoresque résume l'histoire du Greco à la fin du sonnet tumulaire où Fray Hortensio Paravicino, le beau trinitaire aux yeux d'Abencerage, a célébré l'ami devant lequel il avait posé deux fois dans sa robe blanche et son manteau noir, aussi orientaux qu'un double burnous[2]. Entre la Crète et l'Espagne, le moine-poète a oublié l'Italie.

Quand le Greco se fixa au bord du Tage, dans la ville pleine d'histoire qui allait devenir sa patrie et son tombeau, il venait de Rome. C'est là qu'il a signé le tableau de la galerie du comte de Yarborough, que posséda, au XVIIIe siècle, le duc de Buckingham. Au premier plan de ce tableau, devant le Temple dont les marchands sont chassés par le Christ, quatre bustes d'hommes semblent sortir du cadre. Trois d'entre eux ont des visages illustres : Titien, Michel-Ange, Raphaël. Le quatrième, dont le Greco a peint encore un grand portrait, conservé au Musée de Naples, est le miniaturiste Giulio Clovio.

Ce Macédonien, qui était un Slave de Croatie, adopta le Candiote, avec lequel il ne pouvait s'entendre qu'en italien[3]. C'est lui qui, à la fin de l'année 1570, demanda au cardinal Alexandre de loger le jeune Grec, qui

1. Voir la *Revue*, t. XXIX, p. 401.
2. Musée de Boston ; Madrid, marquis de Casa Torres (Cossío, pl. 130 et 131).
3. Des historiens attentifs, et Carl Justi lui-même, se sont imaginés, par une erreur singulière, que le Croate et le Crétois devaient parler entre eux le grec.

arrivait de Venise, dans un coin du palais Farnèse, sous la corniche de Michel-Ange. Le vieil enlumineur, que les princes honoraient comme un maître, enseigna au débutant son art minutieux. Le peintre qui allait devenir le plus audacieux et le plus violent de son siècle, s'appliqua, peu de temps après son arrivée en Espagne, à des ouvrages de miniaturiste. Deux petits portraits d'un couple castillan, peints à l'huile sur papier collé et dont l'un est signé au dos en cursive grecque de la main de Dominikos Theotokopoulos (voir p. 410), ont été retrouvés récemment dans une famille originaire de Valladolid[1] ; ils en sont sortis bientôt pour rejoindre les tableaux les plus fameux du Greco en Amérique.

Clovio lui-même n'était pas un portraitiste : il avait réduit aux proportions des pages de missel les attitudes héroïques des grandes fresques du Vatican. Il dut faire les honneurs du palais pontifical au jeune homme qu'il avait pris sous sa protection. Le Greco a laissé le souvenir de son initiation à Raphaël et à Michel-Ange dans deux des portraits qu'il a placés à côté de celui de Clovio. Mais quel souvenir a-t-il gardé de l'enseignement des demi-dieux auxquels il a fait un jour ce salut du pinceau ? Nul artiste de son temps n'a été plus que lui éloigné de Raphaël et des régions élyséennes où le cours limpide du dessin obéit aux Muses de l'équilibre et de l'harmonie. Le Greco ne put entièrement échapper à la domination de la grande ombre qui, du fond de la chapelle Sixtine, exerçait alors son empire sur l'art européen. Mais il se distingue des disciples romains ou florentins de Michel-Ange, qui peignent en sculpteurs des géants livides. Il ignore la fresque, qui participe du mur et de la pierre : il ne connaît que la peinture à l'huile et il la manie en peintre, au milieu même de ses plus bizarres excès. Dans sa vieillesse, il osa confier à Pacheco, qui lui rendait visite à Tolède, son sentiment au sujet de Michel-Ange : « Grand homme, mais il ne sait pas peindre ».

En vérité, le jeune Grec avait vu Rome avec des yeux à jamais troublés par l'ivresse de la couleur vénitienne. « Un jeune Candiote disciple de Titien » : c'est ainsi que Clovio le désigne dans sa lettre au

1. Je n'ai pu voir moi-même ces deux miniatures, dont j'ai dû la connaissance à D. José de Figueiredo, directeur du musée de Lisbonne. C'est D. Pedro Beroqui, secrétaire du Musée du Prado, qui les a remarquées chez ses parentes, les dames Martinez Sobejano, et qui a lu la signature oubliée. Cossio avait signalé une autre miniature, peinte sur toile (0m09 × 0m06), qu'il attribuait au Greco, un petit portrait de l'historien de Tolède, D. Francisco de Pisa, qui se trouvait dans un couvent de Tolède et qui a été acquis tout récemment par le marquis de la Vega Inclan.

cardinal Farnèse. Le disciple a placé le portrait de son maître à côté de ceux de Raphaël et de Michel-Ange, en se souvenant de la toile célèbre du Musée de Berlin (réplique aux Offices), sur laquelle le grand vieillard, en deuil de sa fille Lavinia, s'est peint lui-même comme le plus noble et le plus triste des sénateurs de Venise. Titien avait quatre-vingt-treize ans lorsque le jeune Grec qu'il avait accueilli dans son atelier quitta Venise. Nous ne savons pas combien de temps le Greco passa dans l'ombre du



Clichés Lacoste.

LE GRECO. — PORTRAITS D'INCONNUS.

Miniatures de l'ancienne collection Martinez Sobejano (grandeur des originaux).

patriarche. Ses tableaux de jeunesse, que Justi a retrouvés avec une admirable sagacité, se groupent presque tous autour du tableau du comte de Yarborough qui est, — les portraits l'attestent, — une œuvre « romaine ». Sur le petit tableau signé de la galerie de Parme, qui provient des Farnèse, le jeune homme en pourpoint de satin mordoré qui assiste au miracle de l'aveugle-né, sans regarder le Christ, est un portrait du peintre par lui-même et le seul authentique : ici le Greco n'a pas plus de vingt-cinq ans ; c'est le *giovane* dont parle Clovio.

Il était passé maître dans la technique vénitienne. La forte toile du petit tableau de Parme est enduite de cette préparation d'ocre rouge que

le Greco emploiera jusqu'à la fin de sa vie. Sur cette préparation, qui est le tain des miroirs magiques de Titien, le jeune peintre a fait serpenter des flots capricieux de couleurs grasses. La nappe des glacis est nourrie de ces sucs brunâtres dont les peintures de Giorgione et de ses successeurs semblent imprégnées comme d'un parfum ambré. Titien, dans sa vieillesse, laisse tomber sur ces voiles dorés des rideaux fuligineux qui font la nuit dans les ombres profondes. Le Greco, lorsqu'il peint le tableau de Parme, semble ignorer la manière la plus sombre et la plus grave de son maître. Telle figure bâtie avec un fort empâtement, telle draperie bariolée de hachures vives sont des souvenirs frappants du Tintoret. Les perspectives des fonds, architectures verdâtres ou bleuâtres, au-dessus desquelles régnent des nuages pompeux, font penser encore au Tintoret ou bien au Véronèse. Dans le tableau des *Marchands du Temple*, à peu près contemporain de *l'Aveugle-né*, la plantation du décor est aussi savante et compliquée ; les femmes rebondies et mûres, qui se mêlent demi-nues au tumulte des vendeurs, et dont l'une porte sur son épaule grasse la perche avec les seaux des *bigolanti*, sont des femmes du Tintoret. Les deux tableaux de *l'Aveugle-né* et des *Marchands du Temple*, dont chacun a été peint au moins à deux exemplaires par le Greco pendant son séjour en Italie, ont été classés dans l'école vénitienne par les critiques qui, avant Justi, n'avaient pas pris garde aux signatures : aucun de ces tableaux n'a été attribué à Titien ou à l'un de ses disciples immédiats.

Le Greco avait ouvert les yeux avidement sur tout ce qu'il pouvait voir de peintures à Venise hors de l'atelier de son maître. S'il imite, dans des œuvres petites et timides, les vastes compositions du Tintoret et la technique fougueuse de sa peinture murale, il aime les tons brillants de Jacopo Bassano et ses détails familiers, qui donnent à l'histoire évangélique un accent populaire. C'est peut-être à Bassano qu'il s'était attaché tout d'abord. Parmi les tableaux qui peuvent actuellement être attribués au Greco, celui dont on peut affirmer le plus catégoriquement qu'il a été peint à Venise, est la grande *Cène*, que M. Charles Loeser possède dans sa villa de San Miniato (p. 409)[1]. C'est un vrai Bassano : rien n'y manque, ni l'harmo-

1. Cité et reproduit par L. Zottmann dans une étude sur le Greco, la plus importante qui ait paru entre les articles de Justi et le livre de Cossio (*Die Christliche Kunst*, 1906-1907). Nous devons la photographie publiée ici à l'obligeance de M. Loeser.



nie allègre des carreaux jaunes, des costumes jaunes, roses et bruns, ni le négrillon qui surgit devant la table bien servie, ni le chat qui somnole à côté du panier à pain. Le drap d'honneur, d'un vert doré, qui est pendu derrière le Christ, est un archaïsme assez déconcertant. On chercherait longtemps un nom de peintre, si le Greco ne se révélait aux signes qui apparaissent les premiers comme des indices typiques dans ses œuvres de jeunesse et qui ne cesseront de s'accentuer dans les œuvres qui suivront : ces attitudes des mains, violentes ou passionnées. Un raccourci semble détacher brusquement en arrière de la paume le pouce cassé ; un geste appuie sur la poitrine une main longue et pâle, en rapprochant les deux doigts du milieu et en écartant l'index et le petit doigt. C'est déjà le geste du *Caballero a l'épée*, du Musée du Prado, et sa main inoubliable.

Pendant que le Greco est à Rome, il vit sur ses souvenirs vénitiens : élève officiel de Titien, il est le disciple éclectique des maîtres les plus fameux près desquels il a passé avant l'âge d'homme. A peine avait-il quitté Venise qu'un autre Grec y arriva, pour faire métier de peintre : c'était André Vassilacchi, de l'île de Milo. Celui-ci, à son tour, s'en alla travailler dans l'État pontifical ; il se fixa à Pérouse. Les énormes machines bibliques qu'il a laissées, hors de la ville, dans l'église des moines du Mont Cassin (San Pietro dei Cassinesi), imitent tantôt les toiles formidables de la Scuola di San Rocco, tantôt les majestueuses ordonnances de Véronèse, avec des groupes inconsistants et des couleurs pelucheuses. Si Theotocopuli était resté en Italie, peut-être aurait-il été, comme peintre religieux, un Vassilacchi en petit, beaucoup plus brillant et plus fort. Il aurait pu développer ses dons de portraitiste, qui avaient étonné les peintres de Rome et qui éclatent déjà dans le portrait du vieux Clovio, à Naples, enlevé aussi prestement qu'un Tintoret et accentué avec plus de subtilité. Un autre tableau du Musée de Naples, provenant également des collections Farnèse, le jeune homme qui souffle sur un tison pour allumer une chandelle, est d'un peintre curieux tout ensemble des sujets de genre et des effets de lumière. Est-ce à Venise seulement que le Greco a dû cette curiosité ? Un critique, qui vient d'ajouter aux résultats de la grande étude de Cossio quelques observations personnelles, M. A.-G. Mayer, pense que le Greco a dû s'arrêter à Parme en allant de Venise à Rome et qu'il aurait appris, devant les toiles du Corrège, telles que *la Nativité*, à faire jaillir

la lumière de la nuit[1]. La supposition est séduisante. Des échos du Corrège, superposant leurs notes claires aux graves concerts du Tintoret, semblent se retrouver dans certaines sonorités des œuvres espagnoles du Greco. Quand le jeune Grec fut enlevé au cardinal Farnèse par une commande de Tolède, dont les circonstances restent mal connues, il quitta Rome aussi peu Romain que possible, mais riche de tout ce que l'art italien de son temps avait pu offrir à son œil de couleur et de lumière.

Dans un recoin d'une petite place toujours déserte, une porte d'église toujours fermée : c'est derrière cette porte, celle de Santo Domingo el Antiguo, que se cache ce qui reste de l'œuvre considérable pour laquelle le Greco abandonna l'Italie et qui décida de sa vie. Dans la sombre clôture du chœur où prient, depuis 1576, les cisterciennes pour lesquelles l'église a été bâtie, passent en silence de larges coiffes du temps de Philippe II. Tandis que les religieuses n'ont pas changé, des vides se sont faits dans l'assemblée des tableaux dont le Greco avait dessiné lui-même les encadrements, à la fois vénitiens et classiques, conformément à un contrat de 1577. Il faut aller chercher à Chicago la toile qui occupait le milieu du retable monumental du maître-autel, *l'Assomption*. Sur les quatre grandes figures de saints qui flanquaient le tableau principal, deux seulement restent en place : les autres sont égarées à l'étranger. Au-dessus de *l'Assomption*, Dieu le Père apparaissait, non pas attendant la Vierge dans la Gloire, mais tenant sur ses genoux le corps de son Fils, veillé par le vol blanc du Saint-Esprit. Ce tableau a trouvé asile, on ne sait après quelles vicissitudes, au Musée du Prado. Les deux retables peints pour les autels latéraux sont restés en place : d'un côté, *l'Adoration des Bergers*, de l'autre *la Résurrection*. Pour se représenter le travail auquel s'attacha le Greco après qu'il se fût établi à Tolède, il faut encore joindre au vaste ensemble de Santo Domingo le grand tableau dont le Greco reçut la commande aussitôt après avoir achevé *l'Assomption* et, dès 1577 : le fameux *Espolio* de la cathédrale.

Peu d'œuvres égalent, pour l'intensité tragique des oppositions, le groupe que connaissent tous les pèlerins de Tolède : le Christ devant la

1. *El Greco*. Munich, Delphin, 1911, p. 24. L'auteur cite la copie du *Mariage mystique de sainte Catherine*, le Corrège du Louvre, qui se trouve à l'Escurial et qui a été parfois attribuée au Greco. L'attribution me paraît, comme à Cossio (p. 558, n. 1), inadmissible.

masse grouillante de ses bourreaux. La tunique, dont les soudards s'apprêtent à le dépouiller, est du plus beau carmin de Florence ; elle jette sur le luisant ardoisé d'une cuirasse le reflet de sa couleur qui triomphe au milieu de la foule et de la nuit, confondues dans une mêlée de noirs et de gris, où l'éclair des casques empanachés répond aux



Le Greco. — Guérison de l'aveugle-né.
Parme, Pinacothèque.

lueurs d'un ciel d'orage. Parmi les trognes que l'ombre fait plus menaçantes, rayonne le doux visage du Sauveur, baigné dans la lumière de ses larmes. Les tableaux de Santo Domingo, moins connus que ce chef-d'œuvre et d'accès moins facile, sont à peine moins saisissants. Les deux retables latéraux sont des effets de nuit. La scène de *l'Adoration des Bergers* apparaît à la lueur de trois sources lumineuses : la simple chandelle que tient, à la manière du jeune homme de Naples, le prophète

Isaïe, témoin de la Rédemption, la nappe de lumière qui émane du nouveau-né et la banderole éblouissante qu'un vol d'angelots nus fait tournoyer dans le ciel noir. Dans la scène de *la Résurrection*, le halo qui flambe autour du Christ modèle son torse et fait briller son manteau carminé. Dans *l'Assomption* elle-même, des noirs profonds accentuent les raccourcis violents du dessin et mettent en saillie les arêtes brillantes des draperies. Les noirs et les gris purs, faits de noir et de blanc, donnent au Christ de *la Trinité* du Prado son relief de marbre. Les teintes neutres, qui restent satinées jusque dans leurs profondeurs, servent d'appui et de liaison aux tons brillants des tuniques de fête qui semblent danser avec les anges autour du groupe épique et funèbre. Aucune des œuvres italiennes du Greco n'avait cette puissance de relief et cet éclat vainqueur. Comment le peintre du petit tableau de Parme s'est-il élevé si brusquement au-dessus de lui-même après avoir posé le pied sur le rocher de Tolède ?

Il est certain que dans les morceaux les plus éblouissants de Santo Domingo et de *l'Espolio* de la cathédrale, le Greco n'a fait qu'user, avec une fougue et une sûreté également étonnantes, de la technique d'un Tintoret. Un simple frottis fait sortir de l'ombre de la Nativité les deux têtes du bœuf et de l'âne ; le dignitaire qui assiste à la Résurrection, dans sa grande chape blanche du jour de Pâques, et qui est l'image vivante du doyen D. Diego de Castilla, donateur des tableaux de Santo Domingo et sans doute de *l'Espolio* de la cathédrale, est une grande tache phosphorescente à fleur de toile. Si le Greco se montre plus fort et plus fier à Tolède qu'à Rome, c'est en partie parce qu'il se souvient en Espagne des maîtres auxquels il avait été quelque peu infidèle en Italie. Quand il sculpte de son pinceau le plus ferme le Christ mort du Prado, quand il taille les draperies des anges ou des apôtres en leur donnant les cassures d'un grand bloc, sa main est conduite par la discipline de Michel-Ange. Quand il entasse sur sa toile les ombres que va déchirer une apparition lumineuse, il ne songe pas seulement à imiter une *Notte* du Corrège : il redevient le disciple posthume du vieux Titien, du peintre qui, avant l'arrivée du Greco à Venise, avait fait du martyre de saint Laurent aux *Gesuiti* une vision dans la nuit [1].

1. G. Lafenestre, *le Titien*, p. 260.

On dirait qu'à Tolède les dons du peintre qui avait vécu à Venise et à Rome s'exaltent plus fortement au souvenir des maîtres et de leurs œuvres qu'en leur présence. Cette exaltation a été aussi une concentration : les progrès ont été achevés par des sacrifices. En quittant l'Italie, le Greco semble avoir dit adieu à ce que Venise lui avait offert de pompes théâtrales et de voluptés charnelles. Il ignorera désormais, et comme volontairement, les grandes architectures et les grasses nudités. Quand il reprend, peu de temps après son arrivée en Espagne, le sujet du Christ



LE GRECO. — LA CÈNE.
Collection de M. Charles Loeser, à San Miniato

chassant les marchands, il modifie à peine la composition ; mais la porteuse de panier a pris la svelte et chaste élégance des Saintes Femmes de *l'Espolio*, et derrière les personnages, qui ont grandi en s'allongeant, l'architecture des colonnades et des fonds n'est plus qu'un souvenir.

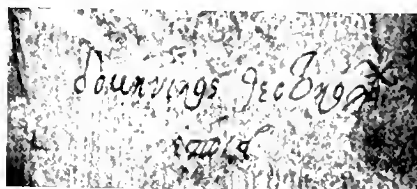
Si l'on compare ce petit tableau, qui a passé de la collection Beruete à New-York (chez M. Frick), avec les tableaux un peu plus anciens du comte de Yarborough et de sir Frederic Cook, on y verra, dans la couleur même, le témoignage d'un autre renoncement, qui devient pour l'originalité de l'artiste une victoire. Le groupe du Christ et des marchands, bouquet d'émaux brillants et glacés, n'est plus terni par aucune trace des glacis roussâtres qui, en brunissant avec le temps ont « cuit » certains morceaux des tableaux de même sujet que le Greco avait peints en Italie. Avant qu'il

n'arrivât en Espagne, un Espagnol, le peintre muet Navarrete, qui s'était fait le disciple des Vénitiens en copiant les tableaux de Philippe II, avait trouvé, dans les œuvres de la vieillesse du Titien, le secret de la liqueur d'or qui avait été, pour les yeux de Giorgione, comme un symbole des richesses du soleil. Le Greco dédaigne cet or, qui imprègne encore à l'Escurial les sombres toiles du Mudo. Le carmin dont il revêt le Christ n'est plus la pourpre de Titien, alourdie de paillettes ardentes. C'est une couleur « froide », qui n'a d'affinité, parmi les tons métalliques, qu'avec les gris d'argent. Désormais le Greco ne laisse plus le jaune s'unir au rouge que pour dominer, dans les orangés clairs : le bleu même ne se mélange guère au jaune ; les verts restent élémentaires et purs. Jaune, bleu, vert, ce sont les notes vives qui forment, avec l'accompagnement des noirs et des gris, l'harmonie de *la Trinité douloureuse* au Musée du Prado. Le Tintoret et Véronèse n'avaient pas ignoré cette harmonie ; mais ils ne la connaissaient que plus sourde ou plus claire. Le Corrège avait, de son côté, esquissé des duos de bleu et de jaune, qui ont pu, comme ses « nocturnes », obséder l'imagination du Greco. Bien des influences se mêlent pour provoquer l'épanouissement soudain du peintre grec à Tolède, et toutes n'étaient pas italiennes. Une estampe de Dürer est le prototype incontestable de *la Trinité douloureuse*. Les têtes hideuses et grotesques de *l'Espolio* font penser aux figures de Bosch.

Simples curiosités de détail : l'art du Nord n'expliquera pas dans la personnalité du Greco ce que n'explique pas l'Italie ; mais, au-delà de l'Italie, notre curiosité peut voyager vers l'île lointaine, qui, selon le vers de Paravicino, a donné le jour au Greco.

E. BERTAUX

(A suivre.)



Signature du Greco au revers d'une miniature.

LES EAUX-FORTES DE TIEPOLO

I



ENISE au XVIIIe siècle, depuis les rêveries nostalgiques du romantisme, reste à nos yeux l'admirable patrie du caprice, de la magnificence et du songe. Quels que soient les résultats acquis par l'histoire, nous la verrons longtemps encore, à travers l'imagination de Gautier, avec des yeux éblouis et charmés. Il semble que le *settecento* fasse courir, à travers le mystère de ses conseils et les légendes séculaires dont s'accroît le prestige de leurs maximes, toutes sortes de fantaisies galantes et nocturnes, toutes sortes de pompes, de cortèges et d'intrigues. Parcourons le beau livre de Philippe Monnier, relisons les fragments de *l'Italie la nuit*, conçue par les Goncourt et dont les *Pages retrouvées* attestent le rare et charmant lyrisme : partout retentit l'écho du carnaval romantique, partout resplendit, à travers les étincelantes cascades de mots, la Venise des rêveurs, — Venise, avec ses *zentildonne* audacieusement séduisantes, Catarina Dolfin, qui met dans ses fantaisies amoureuses une espèce de bonne humeur héroïque, une bonne grâce supérieure au cynisme ; la Renier Michiel qui s'interrompt d'aimer pour célébrer les fêtes et les splendeurs de sa patrie ; la Benzon, qui reste femme jusqu'aux dernières heures de sa vie et dont la grâce capricieuse, aux extrêmes limites de la vieillesse, étourdit Stendhal ; Venise, qui jette au monde étonné, comme l'adieu de son prestige et de sa puissance, la rayonnante lueur d'une fête qui ne s'interrompt jamais ; Venise, avec ses patriciens d'opéra qui, sous la

gamberluque familière ou l'ample manteau de cérémonie, cachent la défroque d'Arlequin ; avec ses comédiennes fantasques qui font enrager les poètes ; avec ses ballerines, ses charlatans sur les places publiques, ses mille spectacles en plein vent, ses sept théâtres qui ne désemplissent point, ses virtuoses, ses courtiers d'amour, son académie des *Granelleschi*...

Les colonnes qui soutiennent le lion de Saint-Marc se dressent toujours sur le forum de Vicence, de Vérone et de Padoue. Les politiques et les diplomates continuent à étonner l'Europe par la sûreté de leurs vues et par leur génie de l'intrigue. Mais l'agitation stérile de la brigue autour des emplois, de petits démêlés avec les papes limitent leur zèle et leurs talents. Leur revanche, c'est l'ampleur et l'éclat de leurs fêtes, c'est de donner une satisfaction incessante à ce « besoin de s'amuser à tout prix » dont parlent les rapports d'espions à propos de Casanova. Dans cette spirituelle, licencieuse et débile Venise dont les poètes font miroiter l'image, les plus étranges fictions, les rêveries et les caprices les plus audacieux trouvent leur vraisemblance. C'est à Venise que les Goncourt font se dérouler le fantastique cortège qui accompagne la dépouille mortelle de Watteau. Les Fêtes Galantes semblent avoir été conçues pour l'admirable décor des villas qui se succèdent sur les rives de la Brenta, pour les beaux parcs mélancoliques qui les entourent. C'est à Venise que Bonneval, las de ses courses errantes, que Law, déchu de ses songes, viennent chercher un suprême asile.

Telle est la comédie du siècle, telle est la trame sur laquelle tant de poètes et d'artistes ont fait courir le fil d'or de leur fantaisie. Tant de grâce et tant de caprice ne doivent pas nous cacher toutefois que Venise reste un centre exceptionnel pour la pensée italienne, qu'elle poursuit la grande enquête inaugurée par la Renaissance, que ses artistes sont d'admirables chercheurs, faisant sans cesse l'expérience de procédés curieux et neufs, enrichissant leur maîtrise de mille pratiques originales qui renouvellent les techniques. Aux mains de Rosalba Carriera, le pastel devient un art complet. Les peintres de *prospettive* utilisent la chambre claire. On remonte l'histoire pour surprendre les secrets des vieux maîtres. L'Italie, grâce aux Vénitiens, peut étudier les dessins et les gravures de Dürer, et les amateurs s'intéressent aux Allemands de la Renaissance, dont les œuvres viennent décorer leurs galeries. Venise est un atelier et elle est un

laboratoire. On dirait que l'esprit de Léonard survit en elle : elle demeure fidèle à l'esprit de l'antique enseignement italien, en vertu duquel toute expression artistique repose sur une connaissance approfondie des « secrets » de la nature et du corps humain, et surtout sur un savoir technique qui s'accroît sans cesse.



JEAN-BAPTISTE TIEPOLO.
FRONTISPICE DES « SCHERZI DI FANTASIA ».

De là la vogue considérable de l'estampe et l'intérêt historique des eaux-fortes de Tiepolo. On s'est longtemps et aisément débarrassé de lui, en le présentant comme un « attardé » de la grande tradition, comme un magnifique et superficiel décorateur, sorte de bâtard de Véronèse, brossant à la hâte de superbes machines provisoires pour amuser la décadence de Venise. Un examen plus sérieux, les recherches mêmes des maîtres contemporains, enfin la révélation offerte par des collections privées récemment ouvertes au public, ont permis de voir tout ce qu'il y avait de maîtrise personnelle et de fécond enseignement dans son art de peintre. Et si l'on veut absolument qu'il soit l'incarnation de sa patrie et de son temps, faisons entrer dans cet éloge, non pas les dons d'un improvisateur facile comme Sébastien Ricci, mais un savoir

acquis avec patience, accru par une expérience inlassable et quotidienne, la beauté d'une gamme toute nouvelle, une sorte de révélation de la lumière, enfin le sens d'un pittoresque audacieux qui ne doit rien aux conventions de l'école et tout à la fièvre de l'imagination.

A coup sûr, nous ne saurions retrouver toutes ces qualités dans les trente-cinq eaux-fortes que nous possédons de sa main. Elles sont toutefois une expression savoureuse et significative de son génie. Le fait qu'il a manié la pointe et l'acide, qu'il s'est intéressé à la chimie des morsures, nous montre en lui un des artisans de la vaste enquête technique poursuivie par les Vénitiens du XVIII[e] siècle, un de ces curieux passionnés qui rendent si vivante et si instructive l'étude de leur école à cette époque.

II

Les curieux de la gravure, ils sont innombrables à Venise et dans les villes qui l'avoisinent. Elle est le magasin d'estampes de l'Europe. Après avoir cherché fortune en Angleterre et en France, c'est à Venise que se fixe l'allemand Wagner, pour fonder au milieu du siècle une *tipografia* dont la firme commerciale devient vite célèbre, — Wagner, artiste médiocre, qui eut le génie de découvrir Piranèse, jeune alors, pauvre, découragé, dont, à un moment décisif, il confirma la vocation en l'aidant à la révéler. Que de planches, et dans tous les genres, — bonnes ou mauvaises — sorties de ses ateliers, où travaillent sous sa direction des collaborateurs et des élèves de tous pays! Il y a Wagner, et il y a Remondini, qui édite lui aussi un foule d'estampes. Il semble qu'à Venise tout feuillet de papier soit un prétexte à gravure, jusqu'aux billets de visite et jusqu'aux éventails. Les femmes elles-mêmes s'appliquent à cet art charmant et vaste, qui peut fixer à la fois le caprice d'une minute heureuse et les songes les plus émouvants. Partout, c'est une sorte d'émulation et la recherche des procédés perdus. Zanetti, qui a de si beaux dessins, et que de Brosses eut tort de juger tout uniment un jeune savant un peu bavard, consacre ses loisirs à étudier les origines d'un art tout vénitien, la gravure sur bois en camaïeu. Il tente de le ressusciter et prend ailleurs pour modèle le premier grand aquafortiste italien, celui qu'il nomme « son bien-aimé Parmigianino ».

De tous les genres de gravure, celui qui a séduit particulièrement les



Jean-Baptiste Tiepolo. — Les Méditations du philosophe.

Eau-forte extraite des *Scherzi di fantasia*.

Vénitiens, c'est l'eau-forte. Librement maniée, elle est expressive, elle est rapide. Tenue comme un crayon ou comme une plume à dessin, la

pointe circule avec aisance sur le vernis. Elle se prête à toutes les flexions et à toutes les souplesses; elle est en même temps capable de vigueur et d'accent. Elle peut traduire avec une variété infinie les nuances les plus délicates de la sensibilité : un cabinet d'estampes à l'eau-forte est un musée expressif et complet. En elle, les maîtres de toutes les écoles ont laissé quelque chose d'eux-mêmes, parfois le meilleur et le plus spontané de leur talent. Elle a, si l'on peut s'exprimer ainsi, une valeur autographique plus significative peut-être que la peinture, parce qu'elle est plus mordante, et que le dessin, parce qu'elle est plus colorée.

Rien n'est plus curieux que d'étudier la manière dont elle a été traitée par les Vénitiens du XVIIIe siècle. Sans doute, chacun y a mis sa personnalité, mais un trait caractéristique est commun à tous, — l'absence des contre-tailles, ou, comme on l'a dit à juste titre à propos de Canaletto, l'économie des travaux.

Examinons à la loupe une planche de Rembrandt. La conduite de la pointe dans le modelé de la lumière est simple. La construction des plans éclairés d'un visage, par exemple, est obtenue par des accents. Les tailles se juxtaposent, et rarement s'enchevêtrent. Au contraire, les parties noyées dans l'ombre sont extrêmement chargées. Des dessous usés apparaissent sous les traits qui les recouvrent en tous sens (on s'en rend bien compte sur les épreuves fatiguées). Rembrandt cherche une gamme de tons veloutés propres à exprimer les nuances du clair-obscur dans les intérieurs; il obtient la profondeur de l'effet, non par l'intensité des morsures, mais par la multiplicité des travaux.

L'exemple de Rembrandt est typique. Mais, d'une manière générale, la plupart des graveurs septentrionaux, — avec infiniment plus de sagesse et d'une manière plus académique, — ont croisé la taille pour arriver au ton. Dans leurs œuvres, la variété des gris et des noirs dépend non seulement du plus ou du moins de largeur de l'entretaille, mais encore du degré de l'angle formé par deux tailles qui se coupent. A cet égard, les estampes françaises du XVIIIe siècle sont bien lisibles : dans l'article *Gravure*, de l'Encyclopédie, et surtout dans le commentaire des planches explicatives qui l'accompagnent, la technique de la taille croisée est exposée en détail. Les règles qui la déterminent sont précises et formelles.

Dans l'estampe au burin, elle est d'une application relativement facile.



Jean-Baptiste Tiepolo. — Découverte de la tombe de Polichinelle.

Il n'en est pas de même dans la gravure à l'eau-forte : chaque croisement morcelle le vernis et le rend fragile. S'il n'adhère pas assez fortement à la plaque de cuivre, il peut s'écailler pendant la morsure. De plus, l'intersection des tailles risque de manquer de netteté : il arrive que le sommet de l'angle soit émoussé, l'acide en mordant attaque le métal à découvert et produit des taches. Il est possible que ces périls aient rebuté les artistes vénitiens : ce qui est sûr, c'est qu'ils les ont évités en se servant de tailles parallèles, supprimant du même coup les tons moirés produits par la multiplicité des losanges. Leurs historiens italiens, depuis l'abbé Moschini, qui nous a laissé un volumineux répertoire inédit de tous les graveurs du Veneto, n'ont cessé de réclamer pour Pitteri l'honneur d'avoir inventé la « gravure à une seule taille ». Mais il n'est pas inutile de rappeler que, dès Abraham Bosse, Sébastien Leclerc et Claude Mellan (ce dernier réalisa en ce sens, mais au burin, quelques tours de force célèbres), elle était connue et communément appliquée dans les ateliers français du XVIIe siècle.

L'eau-forte ainsi comprise a quelque chose de chatoyant et de vif. Bien loin d'emprisonner l'artiste dans une formule monotone, elle lui laisse sa liberté. Elle a permis à des maîtres aussi dissemblables que Tiepolo, Canaletto et Piranèse de se manifester avec variété. Traitée par des graveurs sages comme Cunego, elle n'est pas sans se rapprocher du burin : c'est qu'il serre trop les tailles et qu'il dispose seulement de faibles et prudentes morsures. Mais les peintres en font l'instrument de leurs croquis les plus alertes et les plus pittoresques. Un maître complet et génial comme Piranèse lui fera supporter la gamme des noirs les plus puissants et toute la poésie de ses songes.

Dans les œuvres de la plupart des Vénitiens, elle laisse jouer une égale et fraîche lumière. Elle est parfois brillante, elle n'est jamais intense, elle n'aboutit pas à l'effet. Elle permet à la pointe de conserver son caractère cursif, d'aller franchement son chemin et de nous transmettre, avec tout son accent impromptu, le dessin des maîtres dans leurs fantaisies les plus capricieuses. Mais sa poésie est purement graphique, elle n'est presque jamais picturale. C'est que les Vénitiens et, d'une manière générale, les graveurs du XVIIIe siècle n'étaient graveurs qu'à demi. Habiles dessinateurs, ils ignoraient l'art de colorer en blanc et noir, ils se

méfiaient des violences de l'acide. C'est par une sorte de divination, jointe à l'expérience quotidienne d'une production formidable, que Piranèse a pu enrichir son art d'une note extraordinaire et nouvelle, en demandant à ces violences mêmes le secret de sa grandeur et de son étrangeté.

III

Quel parti Tiepolo a-t-il tiré de cette technique particulière, de cette eau-forte à la vénitienne, qui a produit avant lui des œuvres d'une invention ingénieuse, d'un faire habile et savoureux ? Sa puissante fantaisie de peintre, qui associe dans un luxe surprenant de contradictions, les magnificences de la mythologie et le pittoresque de la vie familière, les temps modernes et l'antiquité légendaire, l'Olympe et le Carnaval vénitien, n'est-elle pas capable, servie par cet art véhément qui griffe la matière avec une audace et une verdeur exceptionnelles, de révéler ses aspects les plus singuliers ? Nous pouvons espérer déchiffrer ici les autographes de sa libre humeur, surprendre dans ses eaux-fortes l'intimité de son génie.

Elles ont été cataloguées par M. Baudi di Vesme dans son *Peintre-Graveur*, et par M. Pompeo Molmenti dans son beau livre sur le maître. En 1749, parurent pour la première fois les dix *Caprices*, publiés par Zanetti dans sa *Raccoltà di varie stampe ;* ils furent réédités par les soins d'un amateur, Girolamo Manfrin, en 1785. Ce n'est qu'après la mort de Tiepolo, et sans indication de date, que furent réunis en un volume les vingt-trois *Scherzi di fantasia*, auxquels étaient jointes deux planches : *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* et *l'Adoration des Mages*. Cette dernière et les *Scherzi* furent réunis par le fils du peintre, Jean-Dominique, à ses propres eaux-fortes, ainsi qu'à celles de son frère Laurent, en 1775.

Caprices et *Scherzi*, — ces titres, qui impliquent le libre jeu d'une inspiration laissée à elle-même, semblent avoir séduit particulièrement les aquafortistes et répondre à l'âme même de leur art. On ne peut pas oublier que vers le même temps, Piranèse, publiant à Rome, chez Jean Bouchard, son recueil de *Prisons* colossales, qu'il n'avait pas encore peuplées de leurs magnifiques ténèbres, les présentait au public, en lettres gravées sur la pierre du frontispice, comme des « caprices à l'eau-forte ». C'est encore sous le nom de « caprices » que Goya réunira plus tard

les fantaisies les plus étranges et les plus pénétrantes de son génie tourmenté. L'eau-forte qui, un siècle auparavant, avec Callot, devenait populaire en prêtant une vie intense tantôt aux fantasmagories de la légende sacrée, tantôt aux danses et aux lazzis de la farce italienne, semblait vouée à exprimer les désordres indolents ou frénétiques de l'imagination



JEAN-BAPTISTE TIEPOLO. — HOROSCOPE DU JEUNE GUERRIER.
Eau-forte extraite des *Capricci*

vagabonde. Elle était faite pour en fixer la poésie imprévue par la concision et par la fermeté de l'accent.

L'esprit de la composition est le même dans les deux recueils de Tiepolo. On a donné des titres à toutes ses planches, mais aucune d'elles n'illustre un sujet déterminé. Ce sont des épisodes familiers, empruntés à la vie de personnages fabuleux. Les uns sortent des forêts où l'antiquité reléguait les vieilles divinités naturalistes de la Grèce primitive : sur les pattes arquées de la bête, sur les cuisses nerveuses du satyre et du

chèvre-pied, ils dressent un torse durci par les hivers. De grands barbares s'appuient sur des boucliers d'un galbe florentin, et leur visage est empreint d'une bestialité pensive. Tantôt ce sont ces « mufles de bouchers et de chiqueurs » que Fogazzaro prête aux héros des fresques de la villa Diedo. Tantôt de mauvais ermites se concertent dans des solitudes. Des sorciers et des nécromants font des conjurations. Un mage médite devant un grimoire ouvert.

Ce dernier (*les Méditations du philosophe*), il semble que nous le reconnaissions. Coiffé du bonnet jaune, enveloppé dans sa lévite, nous l'avons sûrement aperçu dans l'ombre d'une synagogue de Rembrandt. Mais il vient d'un Orient plus lumineux et plus âpre que les juiveries de Hollande. Les vieillards des *Scherzi* se rattachent tous plus ou moins au terrible grand-prêtre du *Sacrifice d'Iphigénie*, cette fresque où, sur les murs de la villa Valmarana, Tiepolo déploie une sorte de brutalité épique qu'aucun peintre n'avait exprimée avant lui.

Puis son caprice l'entraine et, de ces mages redoutables, nous fait passer à la *Découverte de la tombe de Polichinelle* : debout, devant le sépulcre du bouffon mort, apparait le torse radieux d'un éphèbe, semblable à un marbre grec. Souvent, quelque image de grâce robuste fait contraste avec la laideur ou la caducité des autres personnages. Une étrange ménagerie l'accompagne : des serpents, que nous retrouvons, tortillés autour des volutes ruinées et dans les trous de rocher des grandes planches ornementales de Piranèse, et surtout dans les belles fresques décoratives du peintre : *les Hébreux dans le désert;* des singes, des chouettes, d'un saisissant caractère. Toute la cuisine de la sorcellerie, des ossements d'hommes et d'animaux, mêlés à des bas-reliefs rompus, attestent l'horreur des sacrifices. Il y a ainsi dans les *Scherzi* et dans les *Caprices* tout un cycle, si l'on peut dire, consacré à la magie.

En déployant ce luxe de maléfices et de sortilèges, en nous montrant en plein soleil les personnages et les accessoires du sabbat, Tiepolo exprime un aspect curieux et profond de l'âme vénitienne de son temps, il est d'accord avec le génie du siècle et de sa patrie. Avant les pyramides magiques des dernières années, les poésies occultistes de Baffo et les mystifications de Casanova, exploitant avec impudence la crédulité et la mode, Venise avait été tourmentée par une de ces crises qui traversent

parfois la vieillesse des peuples. Nous en avons la preuve dans les trois traités que le marquis Maffei écrivit contre la magie, dont la vogue grandissait de jour en jour. Ce vertige entraînait des têtes plus solides que celle de l'innocent patricien, berné dans sa vieillesse par les farces de Casanova. Singulière époque et singulier pays, où l'on voit le ratio-



JEAN-BAPTISTE TIEPOLO. — LES REPONSES DE LA MORT.

Eau-forte extraite des *Capricci*.

nalisme « éclairé » du temps voisiner avec le mysticisme le plus naïf et parfois s'y perdre. Ces joueurs effrénés, exténués de plaisirs, de nuits blanches, de soupers, de femmes, d'opéras, glissant comme des ombres dans leurs ténèbres enflammées, entre les mirages d'un ciel vaporeux et les fantasmagories des reflets, croient à tout ce que l'on veut, et premièrement au mystère, à l'impossible. Cette surexcitation lassée les voue aux artifices des thaumaturges. De là leur passion pour la magie, et aussi, reconnaissons-le, les rêves exquis d'un Gozzi. Par ses eaux-fortes,

où Polichinelle paraît parmi les nécromants, Tiepolo est bien le contemporain des comédies fiabesques, de ces charmants contes de bonne femme, arrangés pour un guignol shakespearien par le lunatique le plus délicat.

C'est assurément à la même origine qu'il faut rattacher *l'Horoscope du jeune guerrier* et *les Réponses de la Mort*, des *Caprices*. Non loin d'une belle figure décorative, qui tourne le dos dans une attitude à la Véronèse, un guerrier consulte une sorte de pâtre sorcier, à la chevelure hirsute. Le caractère accentué des personnages donne ici à la « bonne aventure » quelque chose de tragique, et le gueux des solitudes, qui lit l'avenir, semble animé d'une flamme inquiétante. Plus singulière encore est l'autre planche, où la Mort, affublée d'un petit camail qui voile à demi, de façon badine, le hideux des ossements, fait ses réponses à des humains venus pour la consulter. Ils reculent instinctivement et se tiennent à bonne distance, partagés entre la terreur et la curiosité. Un beau lévrier, cambré par la peur, — le lévrier d'Elena Barozzi, dans la fresque de l'hôtel Édouard André, — flaire la Mort de loin. Ce caprice macabre a pour personnage central le squelette d'un cabinet de magie. Mais il évoque aussi en nous le souvenir des premières études du peintre et de ses années d'apprentissage, alors que, selon la tradition des biographes, il s'inspirait d'Holbein. Cette Mort ironique et paisible n'est pas sans rapports avec la Mort des danses macabres. Exemple rare et intéressant à noter, surtout en Italie et au XVIIIe siècle.

Telle est l'inspiration, tels sont les thèmes à l'origine de ces eaux-fortes. Mais ces eaux-fortes elles-mêmes, que sont-elles ? Quelle poésie le procédé ajoute-t-il à la fantaisie de l'artiste, et de quelle façon prend-elle corps dans la matière pour paraître à nos yeux ?

Nous savons quelle tradition de métier l'école vénitienne proposait à Tiepolo graveur : des tailles libres, franches, espacées, point croisées. Elle permet de dire beaucoup : elle fut le point de départ de Piranèse. Les scènes étranges ou terribles auxquelles se plait Tiepolo dans ses planches semblent favoriser le déploiement de toutes ses noirceurs, ses prestiges les plus troubles et les plus inquiétants. Or, l'art de Tiepolo graveur, s'il est toute l'eau-forte par le libre jeu, la franchise et la verdeur de la pointe, n'est qu'une eau-forte atténuée au point de vue du ton. Ses planches sont de charmants dessins : du dessin à la plume, elles ont l'égalité des noirs

et les valeurs restreintes. Parfois, dans de certaines parties, ce n'est qu'un trait, mais si juste et d'un tel caractère qu'il fait sentir la forme sans la modeler autrement que par l'accent.

Tiepolo ne cherche la couleur ni par le trait, ni par la morsure. Pour l'exécution de ces petites planches, il était naturel qu'il se servît d'un jeu



JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO. — L'EMBARQUEMENT DE LA SAINTE FAMILLE.
Eau-forte extraite des *Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte.*

très réduit de pointes, peut-être d'une seule. Bien loin de labourer le cuivre, elle l'effleure avec légèreté, et c'est l'acide qui inscrit la taille. Morsure exquisement linéaire, pourrait-on dire, mais non morsure colorée, au sens où l'art français du XIXe siècle nous a donné l'habitude de l'entendre. Point de noirs fumeux, et pas de « foin » non plus : tout est admirablement lisible ; la gamme des valeurs est celle d'un plein-air dévoré de lumière. Il est impossible de surprendre des traces de remorsures. Bien plus, il est probable que les « couvertures » successives au pinceau, sur le vernis,

pendant la morsure, — artifice destiné à échelonner les tons, — sont ici en aussi petit nombre que possible.

L'on a voulu voir en Tiepolo graveur une sorte de Rembrandt vénitien dont les eaux-fortes, épaississant les brumes de sa patrie, y auraient fait rayonner je ne sais quel soleil de prodige. Il n'est même pas à mi-chemin. Que le caractère de ses personnages doive beaucoup à l'influence de l'art septentrional, c'est incontestable. La lumière qui les enveloppe et qui les baigne de toutes parts est absolument vénitienne. C'est la lumière argentée qui palpite dans les tailles clapotantes de Canaletto, qui accroche ses reliefs piquants aux corniches des premiers ruinistes et qui lisse d'un long trait de jour les flancs arrondis de leurs colonnes. Même elle est plus pure et plus éthérée : et pour la retrouver dans quelque autre œuvre d'art, il faut considérer les plafonds et les fresques du maître, ou encore quelqu'un de ses dessins. Dans son livre excellent, M. Molmenti qui n'aime pas les jolies phrases de Philippe Monnier, n'est-il pas suspect, lui aussi, de quelque « littérature », quand il se laisse aller à dire que les eaux-fortes de Tiepolo ont quelque chose de crépusculaire ? Un beau soleil blanc les pénètre et, par là-même, elles n'ont rien d'étrange, elles sont gaies et vivantes, il faut le reconnaître. Loin que cela les diminue à mes yeux, elles n'en sont que plus aimables et plus belles. Admirablement « fiabesques », pourrait-on dire, elles ont pour elles, comme la comédie de Gozzi, cet élément vivace : la gaîté des vieux peuples crédules. Venise croit à la magie, mais se moque de Venise. Y a-t-il rien de tragique dans le long nez de Polichinelle, dans ses deux bosses pour rire ? Ces mages drapés dans leurs manteaux sont cousins des enchanteurs de l'*Uccello Belverde* et n'ont jamais hanté le cabinet à vitrage cerclé de plomb du Faustus de Rembrandt.

Tiepolo a-t-il réellement inauguré un « genre » de gravure, comme le prétendent les historiens classiques ? Faut-il entendre par ces mots qu'il est l'inventeur de la gravure dite « à une seule taille » ? Ce serait tout à fait inexact : au surplus, l'économie des travaux n'est pas à proprement parler une méthode concertée, une pédagogie rigoureuse, c'est une habitude conforme au génie de l'école et particulièrement heureuse dans ses résultats aux mains des peintres graveurs, dont elle sert l'humeur spon-

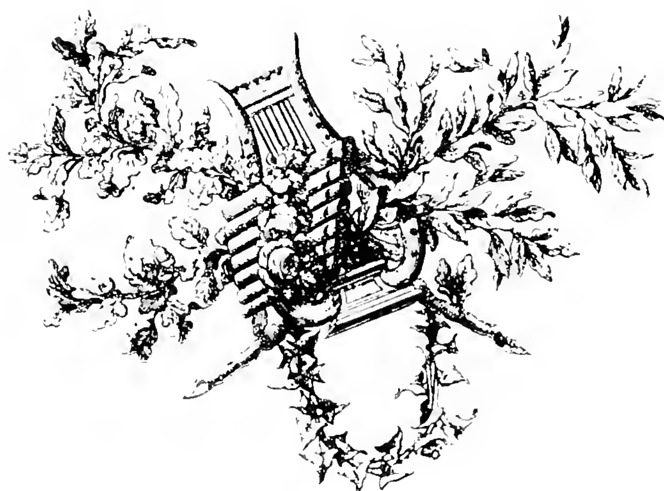
tanée et le talent improvisé. Faut-il croire que ce nouveau « genre » désigne la gravure libre, l'eau-forte de peintre, qui néglige les préparations savantes et les habiletés techniques des graveurs proprement dits ? Mais cette eau-forte libre existait avant Tiepolo : Cochin, qui en explique l'esprit et la manière, n'en parle pas comme d'une nouveauté. Ce qui est sûr, c'est qu'aucun peintre du *settecento* n'a manié l'eau-forte avec le charme et l'autorité de Tiepolo. Il a formé des élèves si parfaits qu'il est souvent difficile, — mais non pas impossible, — de distinguer leurs œuvres de celles du maître : ses deux fils. L'aîné, Jean-Dominique, a laissé un œuvre assez considérable, où s'attestent les liens de collaboration étroite qui l'unissaient à son père. Tantot il reproduit les tableaux de Jean-Baptiste, tantôt il grave ses propres dessins. L'ensemble d'eaux-fortes où l'inspiration du père se fait le mieux sentir, c'est la suite des *Idées pittoresques sur la fuite en Egypte*, et aussi la *Via Crucis*. Ces planches ne sont pas exemptes d'une certaine aigreur de ton et leur franchise est parfois brutale : elles demeurent dignes des *Scherzi*, sinon des *Caprices*, où la pointe est d'une souplesse exceptionnelle. La technique



JEAN-DOMINIQUE TIEPOLO. — TÊTE DE VIEILLARD.
Eau-forte

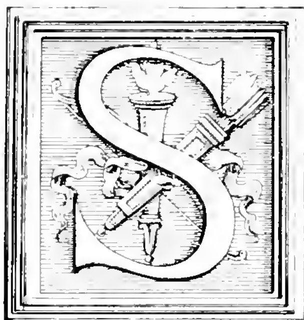
de Jean-Dominique évolue dans ses fameuses *Têtes de vieillards*. Il y a un évident souci de Rembrandt et de Rubens (le Rubens des *Mages*) dans le caractère général ; le système des tailles est plus complexe : elles se mêlent et s'entrecroisent pour porter des noirs, de belles valeurs profondes, un clair-obscur heureux. Cette préoccupation nouvelle est plus sensible encore chez le cadet, Laurent, dont la vie disparaît dans la gloire de son père, mais dont neuf planches révèlent le grand talent comme graveur de reproduction, un art délicat des passages de l'ombre à la lumière, une belle sûreté d'outil et toutes sortes de qualités nuancées, dont se passent les eaux-fortes sobres et rayonnantes de Jean-Baptiste, admirable dessinateur, poète de la lumière et du plein soleil, spirituel et grand vénitien de sa grande époque.

Henri FOCILLON





A PROPOS
DU
PORTRAIT DE Mme RÉCAMIER, PAR GÉRARD
AU PETIT PALAIS



S'IL est vrai que le paysage du peintre est « l'état d'une âme » où se reflète moins la réalité de la nature que le caractère d'un artiste et l'atmosphère morale de son temps, on peut résolûment affirmer que le plus fidèle des portraits ressemble d'abord au portraitiste et qu'un beau visage de femme est le miroir mystérieux de l'admiration qui l'a longuement interrogé : si bien que, toute ressemblance matérielle à part, plusieurs portraits sortis d'un même pinceau semblent moins différents les uns des autres que les divers portraits d'une même personne par plusieurs peintres : un air de famille enveloppe les plus scrupuleuses créations d'un maître. Toutefois, cette relativité du portrait nous paraît loin de nuire à sa vérité : la secrète mission de l'art n'est-elle pas de faire servir le rêve même à la traduction de la vie ?

Aussi bien, sans être amoureux ni poète, qui n'a remarqué la diversité d'aspects et d'expressions d'un même visage à travers les heures ou selon les points de vue, les nuances fugitives d'une physionomie permanente et leur mobilité pareille à la changeante lumière d'un paysage, à la suggestion variée d'une musique sans paroles, qui passe en gardant son secret ?

A chaque instant, cette beauté semble nouvelle et dévoile un peu d'inédit... Or, le regard plus clairvoyant du portraitiste saisit et retient d'emblée l'aspect qui répond à ses vœux, l'expression qui sympathise avec son idéal ; et s'il rencontre un pur visage d'accord avec son talent, l'harmonieux portrait n'est plus, comme toute conquête, qu'une affaire de patience. Exemple : Mme Récamier, vue par Gérard.

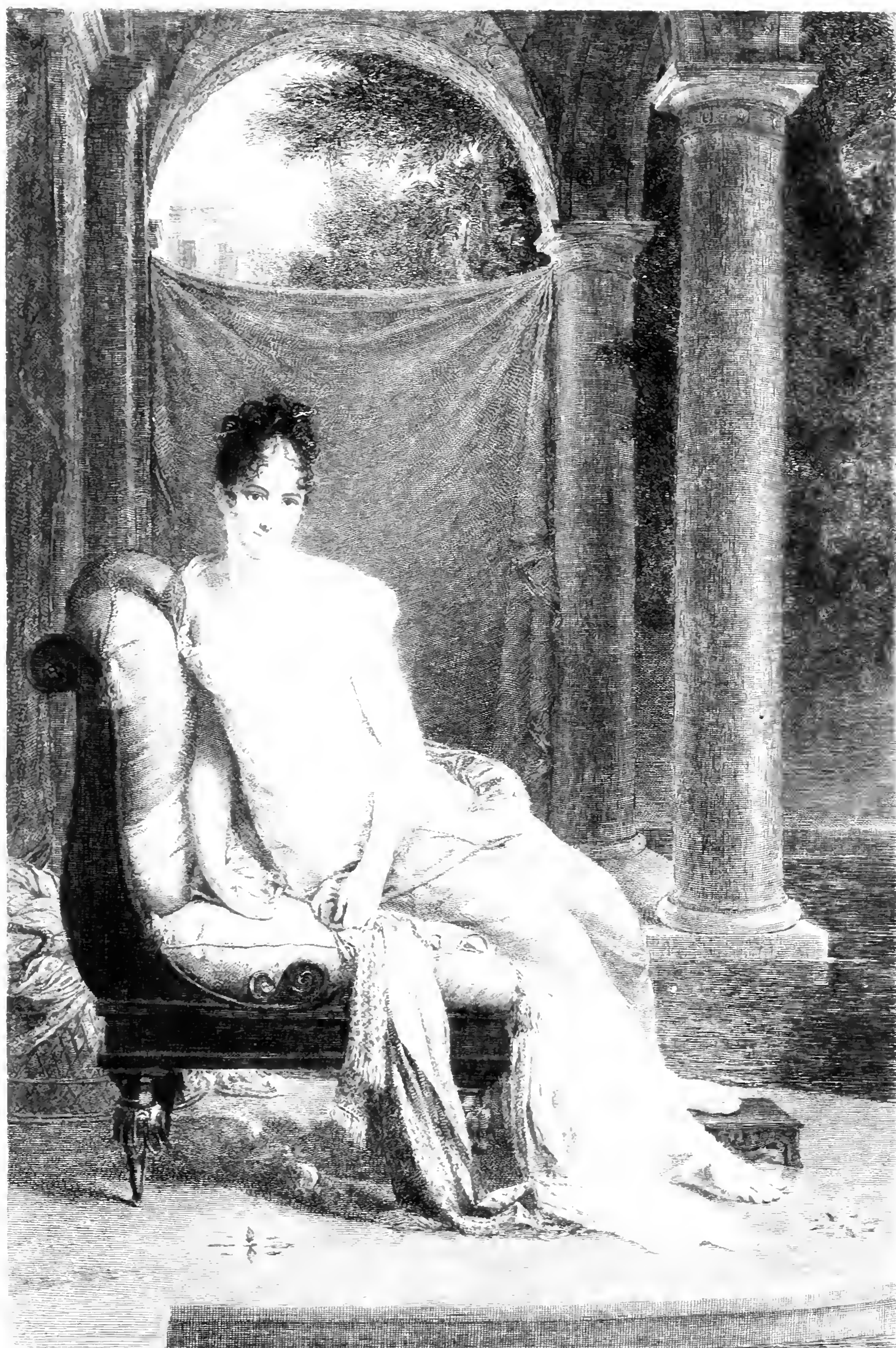
Avant son départ de l'Hôtel de Ville pour le Petit Palais, vers l'automne de l'année dernière, on connaissait trop peu cette page attrayante qui, depuis un demi-siècle, appartient à la municipalité de Paris et qui régna longtemps dans le bureau du préfet de la Seine[1] ; on avait pu l'entrevoir, en 1874, à l'exposition des Alsaciens-Lorrains et, en 1889, à la première Centennale de l'art français ; mais elle n'était pas aussi familière au souvenir que l'admirable ébauche de David, qui trône discrètement au Musée du Louvre depuis plus de quatre-vingts ans[2], chef-d'œuvre imprévu, dans l'œuvre appliqué du plus austère des peintres, par sa fraîche liberté d'ébauche et ses frottis argentins, où la forme resplendit sous la minceur du ton ; la ligne d'Ingres, qui collabora tout jeune aux préparations du portrait[3], n'a jamais surpassé cette simple eurythmie ; et ce clair modelé sans ombres défie lumineusement tous les Manet de l'avenir. Le beau contraste avec le *fini* précieux de Gérard, que Théophile Gautier trouvait trop voisin de l'ivoire ou de la porcelaine ! David et Gérard, le maître et l'élève en rivalité devant une reine de la mode : n'est-ce pas un chapitre d'histoire artistique dont la psychologie, du moins, reste encore obscure ?

En tout cas, si le portrait trop vite interrompu par David fut certainement l'occasion du portrait tant caressé par Gérard, le succès de l'élève devint peut-être la cause définitive du profond dépit du maître, qui voulut garder sa toile à l'état d'ébauche, alléguant, dans une lettre un peu brève, que les artistes ont leurs « caprices » comme les jolies femmes... On a cherché longtemps, et bien loin, les motifs d'une prompte interruption, suivie bientôt d'un inachèvement sans repentir : d'aucuns prétendent que

1. Acquis par la Ville de Paris, en 1860, à la vente Lenormant, pour 29.800 francs, le portrait de Gérard était resté, jusque-là, dans la famille de Mme Récamier, depuis sa mort, en 1849.

2. Acquis par Charles Lenormant pour 6.180 francs à la vente de l'atelier David, faite à Paris le 17 avril 1826, et cédé presque aussitôt au Musée du Louvre. — Les *Souvenirs* rédigés par Mme Ch. Lenormant, nièce de Mme Récamier, donnent inexactement la date de 1829 (tome I, pp. 949 8).

3. Voir les études et dessins d'Ingres au musée de Montauban. — Ingres aurait peint également le candelabre de bronze.



David avait choqué Mme Récamier, en la montrant les pieds nus[1] ; mais, alors, comment expliquer pareille audace chez le courtois Gérard ? D'autres supposent que le peintre entêté des *Sabines* travaillait trop lentement au gré du modèle, et qu'en juin 1800[2] le maître, âgé déjà de cinquante-deux ans, mettait sa coquetterie à cacher ses lunettes sous les yeux malicieux « de la personne la plus brillante de son temps ». Lui-même, à l'automne suivant, quand il interrompt brusquement le portrait de la belle, ne se plaint-il pas de peindre trop loin de ses traits, d'être obligé de les « deviner » ou « d'en imaginer d'autres qui ne les valent pas » ? En sa lettre, datée du 6 vendémiaire an IX[3], David songe à reprendre ailleurs, dans un autre local où le jour serait moins avare, où les ombres ne lui déroberaient plus la physionomie de l'enchanteresse, et surtout sa prunelle, « qui n'est pas une chose peu importante dans son visage... ». Toujours est-il que « ce commencement de portrait » avait déplu ; le portraitiste d'une jeune beauté sans rivale était vertement critiqué. Pourquoi ? parce qu'il ne semblait pas « avoir exprimé le *charme* de sa figure » ; et ne touchons-nous pas à la raison réelle, mais tacite, d'un mécontentement qui finit par gagner l'artiste ? David, portraitiste, est trop véridique, et son œuvre est trop vraie : sa franchise ignore l'art de découvrir le côté flatteur du plus délicieux camée ; sa lettre énumère ses « torts apparents » ; mais voilà son tort le plus certain. Bref, David s'arrête au chef-d'œuvre de l'ébauche ; et, comme l'interruption s'éternise, M. Récamier, mari grisonnant et paternel, qui désespère de voir jamais la fin du portrait, va frapper à la porte de Gérard dont le renom grandit.

L'un *peignant* l'idéal et l'autre le réel...

Un historien, qui ne craint pas de réconcilier l'esprit et la science, apercevait naguère, ici-même[4], dans un buste fameux du Lyonnais Chinard qu'il date du même temps, deux aspects du même visage adorable : caprice et réalité, de profil ; pudeur et poésie, de face, — le nez de Juliette

1. Voir Delécluze, *Louis David, son école et son temps* (Paris, 1855), pp. 280-81.

2. A cette date, une lettre de David au mari de Mme de Verninac fait allusion au portrait commencé « d'une autre belle femme », Mme Récamier.

3. Lettre publiée dans le tome Ier de *Souvenirs et Correspondance tirés des papiers de Mme Récamier* (Paris, Lévy, 1859).

4. Voir l'article de M. Émile Bertaux (*le Buste de Mme Récamier, par Chinard*), dans la *Revue*, t. XXVI, pp. 320-336.

offrant encore plus de mystère que celui de Cléopâtre... Or, voici ces deux aspects dédoublés en deux portraits peints : David, l'intransigeant peintre d'histoire, a beau mépriser le portrait comme un art indigne de ses dieux, c'est dans le portrait qu'il excelle : et le réaliste, c'est lui qui voit, même sans lunettes, la réalité sans mensonge. Gérard, plus jeune et plus accommodant en son rêve classique, sera l'idéaliseur et l'enjoliveur avec un indiscutable talent, le « diplomate » qui rend flatterie pour flatterie : sa finesse notoire, qui ravira l'urbanité de Talleyrand autant qu'elle excitera la fureur d'Ingres, semblait faite pour deviner son nouveau modèle, pour découvrir aussitôt son charme ingénûment exceptionnel en ce monde étrangement mêlé d'ex-merveilleuses ou de viragos d'histoire romaine, pour faire pressentir, en cette grâce paisible, un amalgame troublant de coquetterie tendre et de douceur malicieuse, en un mot, pour traduire aux yeux un « caractère » que son entourage voyait « exprimé par sa beauté même ». Aussi bien, la famille a-t-elle reconnu « le résultat fort satisfaisant ».

C'était justice : car, évidemment avec plus de goût que de génie, la finesse native de Gérard avait triomphé, dès ses débuts, dans le portrait de cette expression virginale qui survit, sur certains fronts féminins, à l'expérience des années : il suffit d'invoquer le sourire de *Mme Barbier-Walbonne* ou de *Mme Regnault de Saint-Jean d'Angély*, sœurs aînées de cette enfantine *Psyché* qui consacrait le nom de l'auteur dès 1798, au Salon de l'an VI, en recevant si naïvement le premier baiser de l'Amour ; cette candide petite Psyché, que M. de Kératry trouvait platonicienne, était elle-même un portrait peint d'après nature avec la même ferveur que les bandeaux bruns, la robe blanche et la claire aménité de *Mlle Brongniart* tenant son porte-crayon. Greuze avait été plus incorrect et plus rose ; mais ce naturel d'un sourire ou d'une attitude exhale un rare parfum dans l'emphase glacée de la tragédie renaissante : en dépit de son éducation davidienne ou de son ascendance maternelle, Gérard n'est point né spartiate ni romain : sa souplesse évite les sujets épiques autant que les séances du tribunal révolutionnaire ; et ses premiers portraits, les plus simples, resteront ses chefs-d'œuvre, car il ne paraît jamais mieux inspiré que dans le silence de l'atelier, quand il oublie, devant un radieux visage, les sublimités traduites d'Homère ou d'Ossian.

Sans doute, à ces qualités de « sauvageon », qui frappaient vivement la critique de l'an III ou de l'an VI[1], se greffent insensiblement les exigences moins spontanées du *style* : et pourtant, vers la fin du Consulat, au seuil de l'Empire, en pleine tyrannie de l'antiquité, cet accent de sympathie, qui va manquer à tant de portraits officiels, illumine encore le plus séduisant des quatre-vingt-trois cadres historiques dont l'esquisse est visible à Versailles : la douceur de *Mme Récamier* parle mieux à Gérard que la désinvolture de *Mme Tallien*. Point de déclamation, ni, comme nous dirions, de panache : un rire enfant, le geste jeune, des mouvements rares, une jolie nonchalance un peu fière, que semble démentir l'éclair violet des prunelles, un abandon charmant des bras un peu minces, une taille souple qui se plie volontiers, « la tête la mieux attachée » sur des épaules savoureuses, — l'accord est parfait entre la grâce consciente du modèle et le goût réfléchi du peintre ; aujourd'hui donc, le portraitiste *observe* encore plus qu'il ne *stylise*, et la nature se prête ingénieusement à sa composition très étudiée dans son indolence apparente : un tel portrait ressemble au travail heureux d'une collaboration. Cependant, ce nez « délicat et régulier, mais bien français », que Chinard et David



MARGUERITE GÉRARD ET BOILLY.
PORTRAITS PRÉSUMÉS
DE Mme TALLIEN ET DE Mme RÉCAMIER.
Musée de Bordeaux

1. Selon Renouvier, l'historien de l'art français pendant la Révolution.

ont traduit littéralement, voyez comme « le grand dessin » de Gérard le rend presque athénien, sans devancer Canova dans le profil ennuyeusement faux d'une *Béatrice !* Et si l'éclat d'un teint sans pareil, « qui éclipsait tout », n'apparaît pas mieux sur la toile, n'accusez que la patine des ans ou la sagesse moelleuse d'un pinceau qui se méfiait de sa palette... Le style abrège et simplifie : ne cherchez point non plus ce léger duvet sur la lèvre, que n'oubliait pas Eulalie Morin dans l'effigie moins savante, mais plus malignement féminine, exposée au Salon de 1799[1], ni cette



INGRES. — ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DE Mme RÉCAMIER.

Dessin. — Musée de Montauban.

allure plus délibérée, retenue par le Génevois Massot à Coppet, sans doute, un peu plus tard, en 1807 : l'atmosphère d'orage que respirent les amies de Mme de Staël en exil passionne tout, même leur chevelure ; alors, Mme Récamier paraît coiffée comme la Constance Mayer d'un pastel ardent de Prud'hon[2]. Sous le diadème bouclé de ses beaux cheveux

1. Sous le titre vague de *Portrait de femme dans un paysage.* — La toile est au musée de Versailles depuis 1893, date d'une seconde vente Lenormant.

2. Le portrait de Massot figure, à Lyon, dans la collection Delphin ; c'est lui qui se trouve reproduit en tête du remarquable ouvrage de M. Édouard Herriot, *Mme Récamier et ses amis* (Paris, 1904). — Sans reparler des bustes, d'autres portraits peints vers la même époque n'ont pas été retrouvés jusqu'à présent : *la Citoyenne Récamier*, par Ducreux (Salon de l'an VI, 1798) ; un cadre de J.-B. Isabey ; la miniature d'Augustin, datée 1801 et décrite avec amour par Louis de Loménie. Bien

châtains, le doux visage vu par Gérard offre, au contraire, la plus aimable apologie d'une insensible : il plaide naturellement pour cette expression de *bonté* qui suffisait à la rendre « irrésistiblement attrayante »[1].

En transmettant, l'un après l'autre, à l'avenir deux aspects d'une même beauté qui n'a pas moins intrigué le regard des peintres que l'analyse des écrivains, David et Gérard ne nous entretiennent pas seulement



DAVID. — PORTRAIT DE Mme RÉCAMIER.
Musée du Louvre.

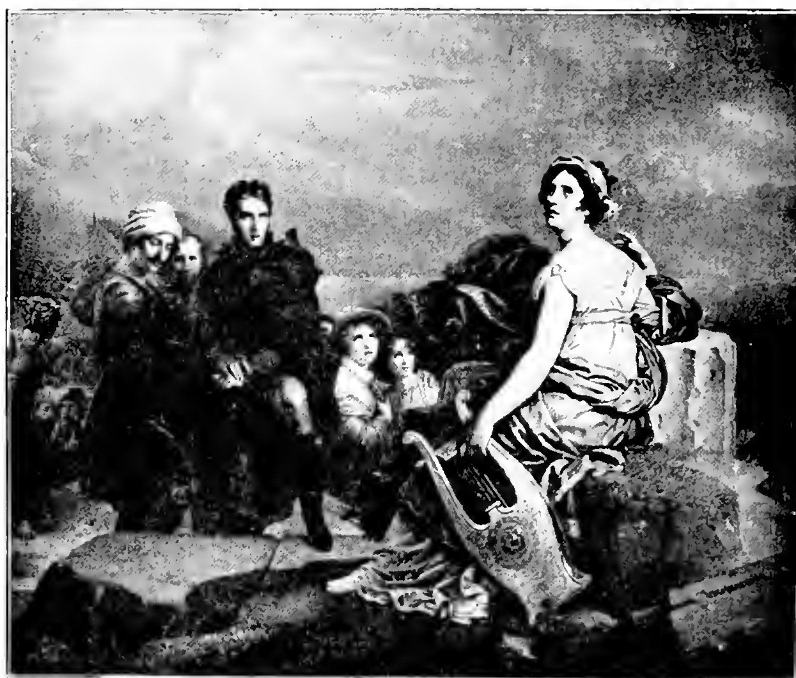
d'une âme errante sur un visage, mais d'eux-mêmes et de leur siècle ; en peignant Mme Récamier, les pieds nus, dans un décor antique, ce n'est pas uniquement leur idéal apprêté du portrait féminin qu'ils expriment, mais le portrait idéal d'un temps qui voulait échapper, dans la sérénité

n'est moins sûr que la désignation de la petite toile de Marguerite Gérard, qui se trouve au musée de Bordeaux depuis 1858 : *Mme Récamier et Mme Tallien lisant une lettre.* — Il ne faut pas oublier la petite esquisse peinte par Robert Lefèvre, élève de Regnault, et léguée au musée de Caen, en 1830 ; elle représente Mme Récamier nu-tête, en robe sombre, assise dans un jardin.

1. Au dire de sa nièce, dans les *Souvenirs* déjà cités.

d'un bel anachronisme, aux contingences brutales du présent. Toutefois, ici-même, à l'archéologie puritaine de David et de son mobilier pompéien s'oppose le luxe accueillant de Gérard, avec un fond de verdure habilement coupé par un rideau brun : la divergence de deux tempéraments les sépare dans l'unité même d'une conception décorative.

Inutile, d'ailleurs, de sacrifier l'un à l'autre et d'entreprendre, à leurs



GÉRARD. — CORINNE AU CAP MISÈNE.
Musée de Lyon.

dépens, un parallèle à la Plutarque ! Aussi bien, chez François Gérard, ce romantisme d'un classique, attesté fréquemment par un coin de paysage autour d'un portrait, ne s'élève jamais au-dessus des coteaux modérés : c'est par la date de sa naissance que ce peintre homme du monde apparaît contemporain de Sénancour et de Beethoven ; l'isolement d'Obermann lui semblerait un supplice ; et s'il aime la présence de la nature dans un cadre, le portraitiste n'atteint jamais le charme élégiaque ou tragique de Prud'hon, sa pâle magie mystérieuse, cette mélancolie lunaire où rêve

l'Impératrice Joséphine sous les noires feuillées de la Malmaison. Le citadin Gérard entend peu ce langage des arbres et des fleurs, des gazons



J. Chinard. — Mme Récamier.

Buste marbre. — Musée de Lyon

frais et des roches moussues, cette complicité de la terre et du ciel où Gros évoque la première femme du prince Lucien Bonaparte, *Christine Boyer*,

comme un fantôme de la douleur au bord d'un torrent où s'effeuille une rose[1]... A ses yeux, *la Marquise Visconti* reste sémillante sous un soir d'orage : cette noirceur des nuées n'est qu'une antithèse de tons. Plus psychologue que paysagiste, Gérard a cette originalité de situer spirituellement chacun de ses personnages dans un lieu romanesque ou familier qui complète leur définition : c'est le jeune peintre Isabey tenant sa fillette par la main dans le demi-jour d'un escalier de l'ancien Louvre ; La Réveillère-Lépeaux, le théophilanthrope, assis, comme Werther, sur des rochers fleuris, devant une source : la jeune comtesse Starzinska promenant sa lyre et sa rêverie dans une sapinière ; Mme Morel de Vindé debout, près de sa fille qui se retourne à son piano ; la famille Auguste autour d'une table chargée de livres épars sous la lampe : exception chez David, ce décor, où le paysage domine, devient la règle dans les portraits de Gérard ; et s'il présage le romantisme, il ne décèle pas moins la sagesse d'un précurseur sans exaltation.

D'accord avec la beauté du modèle et le goût de son temps, l'ingéniosité du peintre a vu Mme Récamier rêveuse et souriante, toujours drapée de blanc, comme une déesse ingénue, sous un portique néo-grec : par la convention du costume et du cadre, le portrait de Gérard porte bien sa date : il ne se trouve pas autrement daté, mais il est, sans aucun doute, antérieur aux premiers embarras financiers du mari qui l'a commandé, c'est-à-dire à 1806. Ce portrait n'a donc pas été peint, comme on le répète encore, *pour* le beau prince Auguste de Prusse, que la jeune compagne d'un vieil époux connaîtra chez Mme de Staël, dans le décor enivrant d'un automne alpestre, à la fin de 1807. Il ne faut pas dire non plus que, dès son retour de Coppet, Juliette Récamier, dont le cœur paraît avoir tressailli pour la première fois, a fait porter le talisman chez le neveu du grand Frédéric *en échange* d'une autre composition de son cher Gérard, *Corinne improvisant au cap Misène ;* car ce lyrique sujet ne sera transporté sur la toile que treize ans plus tard : en 1807, *Corinne* paraît, mais c'est le livre de Mme de Staël qui voit le jour, et non pas le tableau de Gérard. Dans une lettre, il est vrai, datée de « Berlin, le 24 avril 1808 », le prince royal écrit à Mme Récamier que ses yeux ne peuvent se rassasier de contempler son image ; mais cette image est-elle le portrait de Gérard ou quelque

1. Au Musée du Louvre, salle des Sept Cheminées.





GÉRARD. — ÉTUDE POUR UN PORTRAIT DE Mme RÉCAMIER.

[illegible]

discrète miniature plus rapidement obtenue ? En 1811, dans son exil à Châlons-sur-Marne, Mme Récamier se plaint à Gérard d'un certain M. Le Fort, graveur maladroit qui travaille d'après son portrait[1] : ce portrait n'aurait donc pas encore quitté Paris ni le modeste appartement de la rue Basse-du-Rempart...

Ne serait-il pas beaucoup plus vraisemblable d'imaginer le grand portrait de Gérard donné par la belle Lyonnaise à son éternel soupirant d'Allemagne après leur entrevue d'Aix-la-Chapelle, en remerciement de la commande faite, à son intention, par le prince Auguste à Gérard d'une œuvre destinée à glorifier la mémoire de Mme de Staël, sous les traits « embellis » de Corinne[2] ? C'était l'opinion de la nièce de Mme Récamier qui relate, en ses *Souvenirs*, un cadeau réciproque. A ce propos, une seconde rivalité menace de brouiller Gérard, peintre de plus en plus officiel, et le vieux David, alors en exil volontaire à Bruxelles : aussi bien, c'est à David que le prince a pensé d'abord pour évoquer le triomphe de *Corinne au Capitole* : mais le maître septuagénaire se dérobe encore[3] : on ne peut s'entendre ni sur les dimensions du cadre, ni sur les délais de l'exécution : puis, un échange de lettres entre le prince de Prusse et Gérard, devenu baron, date exactement la genèse de *Corinne au cap Misène* et sa destination toute sentimentale[4], comme le rôle même que le classique portrait de l'absente est appelé dorénavant à jouer dans la riche galerie d'un palais de Berlin. Car l'aimée toujours attendue ne viendra jamais, et c'est un portrait constamment jeune qui remplacera silencieusement la coquette absente...

En 1821, le sensible et généreux prince a fait porter à l'Abbaye-au-

1. La lettre datée de Châlons-sur-Marne, 11 octobre 1811, se trouve au tome II de la *Correspondance* du baron Gérard publiée par son neveu.

2. Mme de Staël était morte à Paris, le 14 juillet 1817, à l'âge de cinquante et un ans.

3. Voir la lettre de David à Mme Récamier, — lettre, datée de « Bruxelles, ce 14 septembre 1818 », et reproduite au tome Ier, pp. 143-151, de *Souvenirs et Correspondance*.

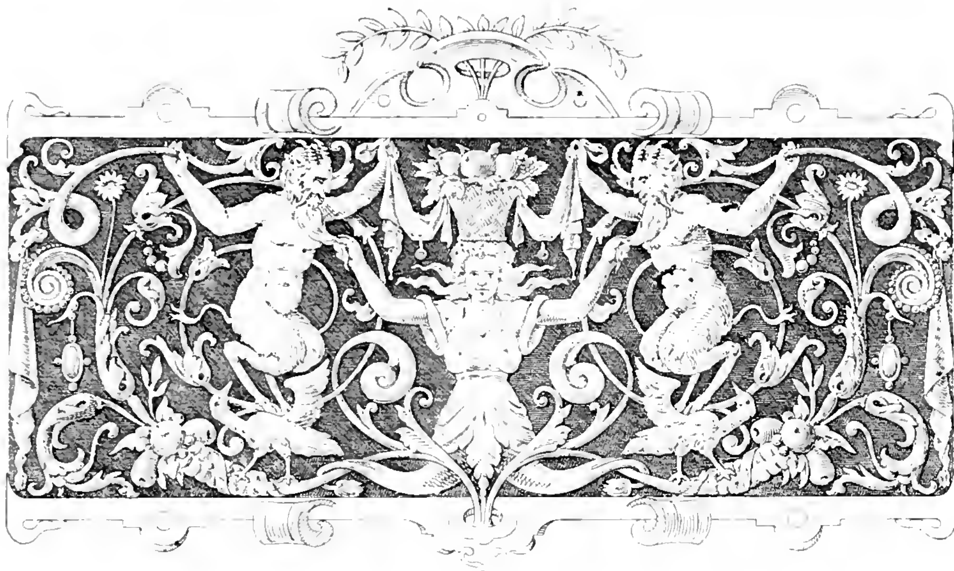
4. Voir, dans la *Correspondance* de Gérard, les deux lettres du prince Auguste de Prusse, datées de Berlin, 6 avril 1819 et 20 février 1821. Dans celle-ci, le prince écrit au peintre : « Monsieur, Je m'empresse de vous témoigner ma reconnaissance de ce que vous avez bien voulu consacrer par la peinture un des plus beaux écrits de Mme de Staël. J'ai cru ne pouvoir faire un meilleur usage de ce tableau, que je regarde comme un hommage rendu à la mémoire de Mme de Staël, qu'en le donnant à Mme Récamier, son amie la plus dévouée, que j'ai appris à connaître chez elle à une époque de persécution et d'exil... ». — *Corinne au cap Misène* a été léguée par Mme Récamier au musée de Lyon, en 1849. — La toile exposée au Salon de 1822 et décrite par M. Thiers avec enthousiasme est une réplique commandée « par la maison du Roi » ; celle du Salon de 1824, une variante inscrite sous ce titre au livret : *Répétition, avec divers changements, du tableau de « Corinne »*.

Bois le tableau de Gérard, — cette *Corinne au cap Misène* qu'il regrette de ne point connaître, mais dont il se prive très volontiers pour en faire présent à Mme Récamier « comme d'un immortel souvenir du sentiment qu'elle lui avait inspiré et de la glorieuse amitié qui unissait Corinne et Juliette »; et Juliette aura perpétuellement sous les yeux un témoignage délicat d'une lointaine adoration qui revêt la pâleur d'Oswald écoutant l'improvisation de Corinne sous l'azur terni par la fumée du Vésuve : Naples ou Berlin, qu'importe le ciel au souffle invisible de l'amour?

Là-bas, le prince rêve plus ardemment devant un radieux sourire : faut-il déplorer sa solitude, et n'est-ce pas lui qui possède la déesse réelle, plus vraie que l'âme indécise ou que la beauté périssable? Un dessin de Gérard, daté de 1829, nous montre une autre Mme Récamier, de plus en plus adroite à disposer les plis de l'écharpe et légèrement empâtée dans son profil perdu [1]: la grâce instinctive se fait plus savante : on sent de l'apprêt, quelque dissimulation, dans l'attitude coquette ou dans la paupière baissée; les cheveux, qui blanchissent depuis le dernier voyage d'Italie, semblent avoir perdu leur brillante souplesse. Ce dessin d'une joliesse véridique et d'un attrait confidentiel justifie la prédiction que le prince avait risquée dans un accès d'amertume amoureuse : « Les jouissances de l'amour-propre pourront encore vous faire illusion sur votre situation; mais elles ne dureront pas longtemps ». Cependant la chère illusion persiste devant un « portrait enchanteur » que le cousin d'un roi ne voudra jamais éloigner de sa vue ravie : n'est-ce pas la magie familière d'un portrait que d'arrêter les heures et d'immortaliser l'éphémère? Voilà pourquoi nous ne saurions regarder sans émotion l'aimable image devant laquelle des yeux reconnaissants se sont à jamais fermés et qui, deux ans après la mort du prince, en 1845, revint, toujours jeune et riante, dans le salon ténébreux d'une vieille dame à peu près aveugle... S'il faut en croire la finesse attentive de son lumineux travail, le graveur Dezarrois a senti le bienfait de cette émotion.

RAYMOND BOUYER

1. Ce dessin se trouve, gravé par François Girard, au tome III de l'*Œuvre du baron Gérard*, publié de 1853 à 1857, par le neveu du peintre, chez Vignères et Rapilly.



DANIEL BOUTEMIE

ORFÈVRE, GRAVEUR ET MÉDAILLEUR



C'EST une des joies qui accompagnent l'étude de l'art français, que de découvrir, à toutes les époques et dans toutes les provinces, et surtout peut-être dans le capricieux domaine des arts mineurs, d'obscures physionomies d'artistes ou des œuvres sans gloire, qui nous séduisent tout à coup et nous retiennent par de singuliers attraits. Si d'autres pays rivalisent avec le nôtre par le rayonnement des grands génies qui les ont peuplés de chefs-d'œuvre, où trouvera-t-on autant de fins, de spirituels ou de délicats talents que dans la France d'autrefois? où trouvera-t-on autant de maîtres inconnus, qui, dépourvus d'emphase et insoucieux de la gloire, mériteraient pourtant leur part de célébrité?

Cette pensée vient à l'esprit, quand le hasard fixe l'attention sur les

œuvres extrêmement rares et presque ignorées de Daniel Boutemie : cet *orfèvre du roi*, renommé au déclin du règne de Louis XIII, est aujourd'hui plus qu'un oublié. On ne trouverait pas vingt lignes sur son compte qui fissent aimer son talent fantaisiste et ses dons de subtile observation[1]. Bien peu de nos lecteurs, sans doute, ont entendu prononcer son nom. Et cependant, ne suffit-il pas d'une création aussi intelligente que la médaille de Simon Vouet, reproduite dans notre hors-texte, pour mériter une légitime illustration à cet homme d'un talent aussi savant qu'aimable ? C'est ce que nous voudrions indiquer dans les lignes qui suivent, où nous rassemblerons ce qu'on sait sur cet orfèvre du roi, dont le nom aurait pu disparaître à jamais.

Ce nom, il nous l'a laissé dans la signature d'une médaille et de quelques estampes gravées au burin, et ce sont d'ailleurs les signatures et les légendes de ces planches gravées qui nous apprennent que Daniel Boutemie (ou Bouthemie) était *orfèvre ordinaire du Roy*. L'une de ces gravures ornementales est datée de 1636. La médaille d'Habert de Montmor, signée BOUTEMIE, date de 1647, ou, tout au moins, se place nécessairement entre 1646 et 1648. Ajoutez à ces quelques renseignements que Boutemie était lié avec Simon Vouet, le premier peintre officiel de la cour, et que sa clientèle se recrutait parmi la riche noblesse de robe de Paris, conseillers au Parlement ou magistrats de la Chambre aux deniers, — et vous saurez tout ce qu'il est possible de savoir sur la personnalité de l'artiste et sur l'époque de sa vie.

D'ailleurs, ses travaux d'orfèvrerie, auxquels il consacra évidemment la plus grande partie de sa carrière, ou ont péri, ou bien sont perdus parmi les restes trop raréfiés et généralement anonymes de l'orfèvrerie française contemporaine de Louis XIII et de l'enfance de Louis XIV. Les auteurs du temps et les documents ne nous en disent rien. Ses planches ornementales nous permettent seulement d'affirmer qu'il avait subi, dans son art, l'influence du style *baroque* de l'Italie, qu'il s'y était même livré sans résistance, sachant d'ailleurs animer d'esprit français

1. Cf. D. Guilmard, *les Maîtres ornemanistes*. Paris, 1880, gr. in-8°, p. 52. — G.-K. Nagler, *die Monogrammisten*. Munich, in-8°, t. I, p. 767, n° 1756. — N. Rondot, *les Médailleurs et les graveurs de monnaies en France*. Paris, 1904, gr. in-8°, p. 284. — Forrer, *Biographical dictionnary of medallists* (art. *Boutmie*). Londres, 1904, in-8°.

des motifs désordonnés toujours empruntés à la fantaisie italienne.

Ces estampes ornementales de Daniel Boutemie sont des illustrations, nous pourrions presque dire des *prospectus* de ses créations d'orfèvre. Il ne faut pas en exagérer l'importance, et lui-même les considérait sans doute avec plus de gaieté que d'orgueil. Mais convenons que, dans l'histoire



DANIEL BOUTEMIE. — CONQUE DE FANTAISIE.

de la curiosité, ces pièces rarissimes méritent une place à part pour l'excès même de leur bizarrerie.

Dans le nombre des œuvres qu'on lui attribue, il y a des planches ornementales qui ne sont, à proprement parler, que des recueils de modèles d'atelier : quelques-unes ne sont signées que d'un monogramme où on lit DB, et qui a été interprété tantôt comme sa signature, tantôt, avec plus de vraisemblance, comme celle de Jean-Théodore de Bry, ornemaniste allemand, né à Lüttich, en 1561, et mort en 1623, à Franc-

fort-sur-le-Mein. Que ces modèles décoratifs, la plupart destinés aux fabricants d'instruments métriques, aient été conçus et gravés à Paris ou près de la vallée du Rhin, il reste évident que l'inspiration en est très italianisante. C'est de l'art baroque, du reste sans portée, et nous ne citons ces planches que pour mémoire, car il serait vain d'y vouloir trouver la marque d'une forte personnalité.

Plus amusantes sont ces pièces à transformations, composées pour divertir, par de puérils moyens, les plus hauts personnages du temps, — lesquels n'étaient sans doute, comme amateurs d'art, que de grands enfants. Une suite de la collection Foule aujourd'hui presque introuvable), nous montre des têtes dont les coiffures compliquées et bizarres sont partiellement formées par des découpures d'un chapeau, que l'on recomposerait dans son entier avec les morceaux disséminés dans toutes les planches. C'est un joujou, un *puzzle*, et d'ailleurs le graveur nous en prévient dans sa première planche où, au milieu d'un grand cartouche, on lit : *Ouvrage rare et nouveau contenant plusieurs desseins de merueilleuse récréation sous diuerses caprices et gentillesses représentées en l'industrieuse découpure d'un chapeau. Inuentée par D. Boutemie, orfèure ordinaire du Roy, pour les inventions de son Cabinet...* L'artiste ici n'a prétendu qu'à nous donner un jeu dépourvu de toute prétention esthétique. Du moins l'a-t-il fait sans lourdeur, et avec un sentiment assez vivant de la physionomie humaine.

Une autre planche gravée, dont nous donnons ici la reproduction, nous montre le modèle d'une pièce d'orfèvrerie, également à transformations, et également exécutée à l'intention du roi *pour les Inventions de son Cabinet*. C'est un vase, une conque, ou, comme l'appelle l'auteur, un *goblet d'orfeurerie*, et l'inventeur nous apprend avec orgueil qu'il *se peut mettre trois mois durant sur la table et y boire à chasqu'un jour differemment et changer de rare posture.* Nous ne commenterons point l'ingéniosité de l'invention : ces « caprices et gentillesses » n'ont d'intérêt que de nous éclairer sur le goût enfantin du temps. Mais remarquons que, dans cette amusette, l'artiste a su mettre une fantaisie hyperbolique, où se révèle une riche et pétulante imagination. Guilmard, citant cette estampe, l'appelle « une pièce assez importante, mais de mauvais goût ». Et ce serait vrai peut-être, s'il s'agissait d'une composition sérieuse.

Mais, dans la féerie, une allègre emphase n'a-t-elle pas toute licence? Des monstres au visage courroucé apparaissent sur cette conque, elle-même creusée de sillons, ornée d'ailes et d'écailles, tourmentée de volutes. Le triton qui la soutient, et la guide comme un char de divinités marines, montre un emportement superbe. Le petit tritonide, assis à l'arrière, et qui est posé avec tant de grâce insouciante, sonne de la trompe sans discrétion. Enfin, la déesse ailée et nue qui couronne ce monument baroque, encore qu'un peu trop opulente de formes, offre au vent son dernier voile avec un si bel élan et un tel entrain, que nous lui pardonnons de ne pas se préoccuper du bon goût. Avouerai-je même que je lui sais gré de ressembler un peu à la belle *Fortune* qui, à Venise, tourne sur son globe d'or, au-dessus de la *Dogana di mare*? Et si cette *curiosité*, gravée en larges tailles, avec plus de brio que de scrupules, garde un air d'esquisse, cela n'est-il pas à la louange de l'auteur, qui par là encore a fait preuve d'esprit?



PH. PIQUOT.
MÉDAILLON DE MARIN LE BOURGEOYS

C'est cependant ce même fantaisiste qui a modelé et fondu de délicates médailles, portraits savants et subtils, où le sens psychologique s'affirme avec une heureuse sobriété. Ces médailles, non moins rares que les estampes citées plus haut, ne devraient être jugées que sur des exemplaires parfaits, tant le modelé en est souple et discret. Ce sont, en effet, des médailles *coulées*, quoiqu'elles aient été exécutées à une époque où, sous l'influence de Jean Warin, la médaille *frappée* commençait à se substituer à la médaille d'orfèvre, dont toutes les épreuves sortent d'un

moule, sujet à s'user vite. Mais les belles épreuves des médailles de Boutemie nous renseignent pleinement sur son savoir et son savoureux talent. Notez d'ailleurs que, si le goût en est très sûr et très mesuré, nous y retrouvons bien l'artiste qui a indiqué avec humour, en traits rapides, le modelé des personnages héroïques assemblés autour de la conque décrite plus haut. Les formes ont une certaine ampleur, les chevelures et les draperies un certain caprice, nullement en contradiction avec l'art plus allègrement débridé des planches dont nous avons parlé. Ces beaux portraits, pénétrés d'esprit, quoique graves d'aspect, nous révèlent que l'orfèvre, inventeur de *gentillesses* puériles destinées au cabinet du roi, possédait, autant qu'une imagination ingénieuse et gaie, un don d'observation et une sûreté de touche dignes d'un grand artiste.

Ces médailles forment deux groupes, l'un datant de 1637-1640 environ, l'autre plus tardif (vers 1647). La signature de Boutemie ne figure qu'à l'exergue du portrait d'Habert de Montmor, mais l'attribution des autres pièces à un seul et même auteur est de celles qui ne souffrent point de discussion : tout y est identique, composition, dessin, modelé, lettre, grènetis, module, apparence générale : et la façon si particulière de grouper sur une seule médaille plusieurs portraits d'enfants est tellement pareille dans la médaille des enfants de Simon Vouet et dans celle des Habert de Montmor, que l'observateur le plus étranger à la critique admettra sans hésiter cette attribution, dont notre planche constitue la démonstration décisive.

La plus ancienne de ces médailles, celle de Simon Vouet, associé à sa femme, Virginia del Vezzo, l'emporte sur les autres par l'intérêt du portrait et la perfection de la facture. Les deux portraits occupent l'avers et le revers de la pièce. Celui du peintre, dont on possède des épreuves unifaces, plus poussées et mieux fondues que la médaille complète, devrait suffire à assurer au médailleur la renommée : notre reproduction nous dispense d'en vanter l'adroite composition et la jolie draperie. Nous soulignerons seulement l'habileté avec laquelle l'artiste a fait discrètement ressortir le profil de son modèle, la science et la mesure avec lesquelles il a analysé cette physionomie distinguée, nerveuse, un peu maladive ou inquiète, indiqué ce gros œil à fleur de tête, sans beauté, mais scrutateur,



Daniel Boutemie.
Medailles de Simon Vouet, de Virginia del Vezzo et de leurs enfants.
Medaille de Henri-Louis Habert de Montmor et de sa famille.

et vivant malgré sa fixité, illuminé d'intelligence ce portrait véridique : preuve d'un talent peu commun, intimement classique, c'est-à-dire soucieux à la fois de clarté et d'âme, et qui pouvait créer un œuvre digne d'une vraie gloire.

Le portrait de Virginia del Vezzo, belle Romaine à qui Vouet enseigna la peinture, puis qu'il épousa et ramena en France, en 1627[1], vaut moins par son mérite esthétique que par son intérêt iconographique : cette effigie fidèle et habile, un peu banale, a l'avantage de s'ajouter aux portraits que Claude Mellan et Michel Lasne gravèrent de la Romaine, aux traits réguliers et classiques, mais un peu lourde, qui occupa douze ans la vie de Simon Vouet et mourut en 1638, lui laissant quatre enfants en bas âge.

En 1640, Daniel Boutemie assemblait dans le cercle étroit d'une seule médaille sans revers les bustes de ces quatre enfants : *Francisca, Joan.-Angelica, Laurentius, Ludovicus-Renatus Vouet, paternae tutelae dulciss. parente Virginia de Vezzo relicti, a. 1640.* Comme Simon Vouet se remaria le 2 juillet 1640, il est évident que cette pièce charmante et d'une composition originale, datée de cette même année, *anno 1640*, a été fondue bien avant juillet. Les profils des quatre enfants, conjugués deux à deux et affrontés par couples, sont modelés avec une exquise légèreté de touche, qui ne nuit pas cependant à la vérité. Dans les chevelures, dénouées et désordonnées, on retrouvera, si l'on veut, une certaine fantaisie italianisante, qui, chez l'orfèvre indulgent au goût *baroque* de son siècle, ne nous étonnera point : mais surtout, si vous examinez un bon exemplaire ancien de cette médaille d'un très bas-relief et d'un modelé si nuancé, vous serez frappés par la grâce animée et très française qui imprègne ces quatre portraits. Qu'on regarde notamment le petit portrait de Laurent Vouet, l'aîné des deux fils du peintre : le spirituel réalisme de notre XVIII[e] siècle est déjà là, dans cette effigie si sincère, si sobre et en même temps si caressée. Daniel Boutemie doit compter parmi les ancêtres d'un Du Vivier, et meme d'un Houdon, — si bien que ces médailles de la famille de Simon Vouet ne sont pas moins intéressantes

1. Elle etait née a Velletri. La legende de la medaille, comme on le remarquera, dit *Virginia a Vezzo pictrix rom. Vouet primogeniti conjux.* Simon Vouet est appele ici *Vouet l'aine.* On sait, en effet, qu'il avait un frère cadet, nomme Aubin, qui fut egalement peintre, du reste assez obscur. Cf. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, article *Vouet.*

pour l'histoire du style dans le portrait, que pour la biographie du peintre officiel de Louis XIII.

Comme nous voudrions que Boutemie eût produit davantage! Il ne nous reste plus à citer de lui, en effet, qu'une seule œuvre, sa médaille de Henri-Louis Habert de Montmor, que nous avons déjà mentionnée et au revers de laquelle il a groupé adroitement les bustes de la femme et des enfants de ce riche parlementaire qui fut l'un des Quarante. Conseiller au Parlement dès 1625, et plus tard maître des requêtes, cousin de deux académiciens, académicien lui-même dès la fondation officielle de l'Académie (il fut le premier à occuper le quarantième fauteuil), savant et poète à ses heures, ami de Gassendi, Henri-Louis Habert de Montmor, si oublié qu'il soit aujourd'hui, passait pour un des hommes les plus distingués de son temps. Sa femme, Marie-Henriette de Buade de Frontenac, née d'une famille illustre et dont le portrait légèrement pompeux orne le revers de sa médaille, lui donna de nombreux enfants, dont cinq leur survécurent. Parmi ceux qui sont représentés à côté de leur mère sur la médaille, — Henri, Jean-Balthazar, Louis et Jean-Paul, — l'un au moins, le second, mourut à la fleur de l'âge. Louis, qui y est représenté et qui paraît âgé de deux ans à peine, naquit en 1645 : comme il mourut évêque de Perpignan, en 1695, sa biographie et ses dates nous sont, en effet, suffisamment connues. Nous calculons ainsi, avec certitude, que la médaille a été exécutée en 1647 ou vers 1647. Quoique plus tardive que celle de Simon Vouet, elle ne la vaut pas. Les bustes d'enfants assemblés au revers, très habilement indiqués sans doute, avec de jolis accents dans le dessin des profils et dans la draperie, se confondent plus entre eux que les portraits des quatre petits Vouet. Toutefois, le buste d'Habert de Montmor est un excellent et très fin portrait, et, en somme, si nous possédions de cette médaille des épreuves aussi bonnes que de celle de Simon Vouet, nous ne saurions plus peut-être laquelle préférer. Un coup d'œil jeté sur notre planche permet d'apprécier l'adroit et élégant arrangement de ce buste si simple : la chevelure abondante et ébourriffée, le vêtement sobre, et néanmoins drapant bien les épaules et la poitrine, sont traités avec un goût très savant et très sûr. Mais le profil, si sobrement modelé qu'il apparaisse, mérite d'arrêter plus encore l'attention; quelques touches discretes ont suffit à l'artiste pour individualiser la physionomie, faire

sourire le regard, animer la lèvre. C'est que l'auteur de cette œuvre distinguée possédait le secret de la vie, et ce seul don, aussi rare qu'essentiel, nous assure qu'il eût pu devenir un maître : Daniel Boutemie n'est d'ailleurs pas le seul orfèvre français que le souci du métier et du négoce ait fâcheusement arrêté dans la carrière de l'art pur !

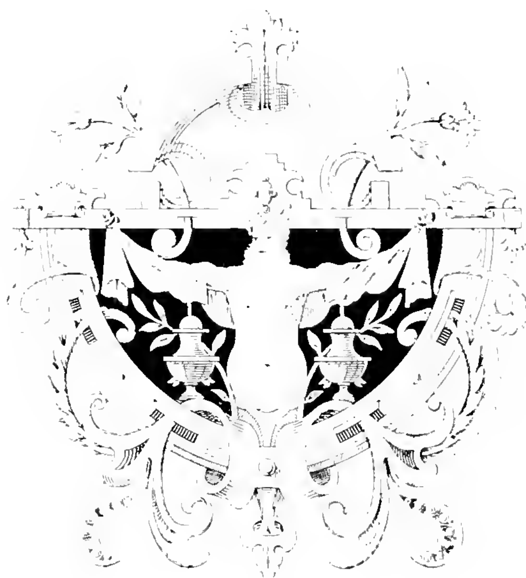
Quel regret pour nous, en effet, que de clore si tôt la liste de ses œuvres et de ne connaître que les épaves d'une destinée digne de plus de gloire ! Si nous ne voulions apprécier Boutemie que par la qualité, et non par la quantité de ses productions, nous aurions le droit de lui accorder une place presque éminente dans l'histoire de la médaille de son temps. Il apparaît, en effet, dans son siècle quand Guillaume Dupré a terminé ou va terminer son œuvre, et cependant il n'imite guère ce maître somptueux et froid. Il travaille dans le même temps que Jean Warin, ou du moins à l'époque où Jean Warin a secoué cette emphase et ce gongorisme espagnols qu'il apportait des Pays-Bas, et où il a su pénétrer d'esprit français son talent si minutieusement savant. Boutemie ne ressemble pourtant que de loin à Jean Warin et il montre plus de fantaisie, plus de souplesse naturelles. Parisien, il n'a pas la verdeur de certains artistes provinciaux, encore bien mal connus, qui, comme Philippe Piquot, l'auteur de l'étonnant portrait de Marin Le Bourgeoys, reproduit ici, nous disent quel pétillement, quel débordement de vie cachait en France le classicisme triomphant, — et, remarquons-le en passant, la comparaison entre le talent de l'orfèvre parisien et l'allègre puissance naturelle de l'obscur artiste provincial, nous permet de mesurer, d'une façon curieusement précise, cette différence entre l'art goûté à la cour de Louis XIII et l'art régional du même temps, si bouillonnant sous l'apparente politesse. Boutemie se rapprocherait davantage de Jean Darmand, dit Lorfelin, le médailleur-orfèvre d'Anne d'Autriche et tailleur-général des monnaies, qui a modelé et fondu de si élégants portraits,



LORFELIN.
MÉDAILLE D'ANNE D'AUTRICHE.

d'une séduction fine encore qu'un peu molle, et qu'on jugera assez bien par la gracieuse effigie de la reine dont nous donnons une image ici. Mais Daniel Boutemie a fait preuve, dans son buste de Simon Vouet, d'une pénétration beaucoup plus vive. Nous devons même reconnaître en lui l'un des portraitistes les mieux doués de son temps, et à qui n'ont manqué que des occasions fréquentes de traduire la réalité qu'il voyait si bien. Et puis, ce réaliste élégant savait être un fantaisiste prêt à l'hyperbole : après avoir analysé avec précision un sérieux visage, il s'amusait à rassembler, avec une verve ironique, des divinités de féeries autour de conques chimériques, fort étrangères au bon goût traditionnel. Ce mélange d'intelligence et d'imagination débridée ne saurait déplaire à notre temps : il vaut donc que nous réclamions un peu de gloire pour cet artiste oublié, à qui n'a fait défaut sans doute qu'une destinée moins bourgeoise et plus digne de ses dons exceptionnels.

Jean de Foville



LES TRÉCENTISTES SIENNOIS

PIETRO LORENZETTI



ES deux frères Lorenzetti occupent dans l'histoire de l'école siennoise du XIVe siècle une place particulière. Ils dépendent étroitement de Duccio di Buoninsegna, le grand maître des trécentistes siennois, fondateur d'une doctrine d'art que nul à Sienne ne songea à modifier, tant elle convenait à la race. Mais, tandis que Simone Martini est un disciple docile et fidèle, — exprimant les mêmes idées et les mêmes sentiments, un peu plus modernes toutefois, plus clairs et moins puissants, — la manière et le style des Lorenzetti ont un accent plus indépendant et plus original. Leur dessin est plus large, plus marqué, moins analytique : le modelé moins poussé, l'ornementation moins somptueuse. L'inspiration, grave et sévère chez Pietro Lorenzetti, passionnée et voluptueuse chez son frère Ambrogio, se distingue fort de la tendresse et de la douceur siennoises qui caractérisent avec tant de charme les œuvres de Duccio, de Simone Martini, de Lippo Memmi et de la plupart des peintres secondaires de l'école.

C'est à l'influence florentine, a proclamé la critique, que l'on doit cette direction nouvelle. Si Giotto, cependant, n'eût point existé, les Lorenzetti auraient-ils apporté à l'enseignement de Duccio les transformations que nous venons de mentionner brièvement ? Il semble impossible d'en douter. Nul n'échappe, il est vrai, aux idées de son temps. Mais cette méthode qui consiste à doser les éléments constitutifs de l'âme d'un grand artiste — une part de Duccio, une seconde de Giotto, une troisième

de Giovanni Pisano — est sommaire et quelque peu lourde. Elle oublie trop les exigences de la personnalité. Celle de Pietro Lorenzetti eut une puissance qui donne à l'étude de son œuvre un singulier intérêt.

Pietro dut naître entre 1280 et 1285. Le plus ancien document où il soit nommé est de 1306. Il reçut alors un payement de 1 livre 10 sous pour une peinture qu'il fit sur un tableau du Palais de la Seigneurie, peut-être une restauration, travail en tout cas de minime importance[1]. Nous ne savons rien sur Pietro qui présente d'autre intérêt que de dater quelques-unes de ses œuvres, dont plusieurs disparues. Vasari, qui parle à peine de lui, estropie son nom ; il l'appelle Pietro Laurati et ignore qu'il eut pour frère Ambrogio. On ne peut donc point essayer de retracer sa vie ou sa physionomie. Nous ne possédons que de rares jalons dont voici la sèche énumération : en 1316, si la date qui est repeinte est exacte, il exécuta pour un couvent florentin un polyptyque, *l'Histoire de la bienheureuse Umiltà de Faenza*, divisé aujourd'hui entre la Galerie ancienne et moderne de Florence et le Musée Empereur-Frédéric à Berlin. En 1320, il peignit, au prix de 160 livres de Pise, pour Guido Tarlati, évêque d'Arezzo, *la Vierge entourée de Saints* qui se trouve encore aujourd'hui dans la Pieve d'Arezzo ; nous savons par Vasari que ce n'est point là la seule œuvre qu'on lui ait demandée pour cette ville : dans la même église, il avait exécuté à fresque douze scènes de la vie de la Vierge, aujourd'hui détruites. Pietro était à Sienne en 1326, où il travaillait pour le Dôme ; en 1329, il exécutait pour le couvent du Carmine un tableau dont la prédelle seule est conservée (Galerie communale de Sienne), et *la Vierge trônante* de Sant' Ansano a Dofana, qui est signée et datée. Les fragments d'un polyptyque, également signé et daté, qui se trouvent à la Galerie de Sienne sont de 1332. En 1333, Pietro est de nouveau occupé au Dôme, pour lequel il fit, deux ans plus tard, le tableau de San Savino ; la Seigneurie paya alors une livre à « maître Ciecho de la Grammatica qui traduisit en langue vulgaire l'histoire de saint Sabin pour la faire sur le tableau ». La même année, Pietro peignit à fresque, en collaboration avec son frère, *la Naissance de la Vierge* et *la Présentation au Temple* sur la façade de l'Hôpital, où Simone

1. G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, t. I, p. 194, dit à tort 110 livres. — Les documents cités dans le présent article sont empruntés, pour la plupart, aux *Documenti* de Milanesi et au volume de MM. Borghesi et Banchi, qui les complète.

Martini exécuta aussi deux fresques. Encore quelques dates de tableaux : 1337, celui de l'église de San Martino à Sienne (perdu) ; 1340, *la Vierge trônante* de San Francesco de Pistoie, aujourd'hui aux Offices à Florence ; 1342, *la Naissance de la Vierge* du Musée de l'Œuvre du Dôme à Sienne. En 1342 et 1344, il achète puis revend des terres à Bibbiano. Il est probable qu'il mourut de la peste en 1348.



PIETRO LORENZETTI. — MADONE.

Sienne, Galerie communale.

Nous n'avons aucun renseignement sur les fresques qu'il peignit dans la Basilique inférieure d'Assise, — l'œuvre la plus puissante que nous possédions de l'école siennoise : si Pietro Lorenzetti est une des plus grandes figures de l'Italie du XIVe siècle, combien peu de souvenirs écrits nous sont parvenus qui nous parlent de lui [1] !

Les œuvres qui nous ont été conservées ne nous four-

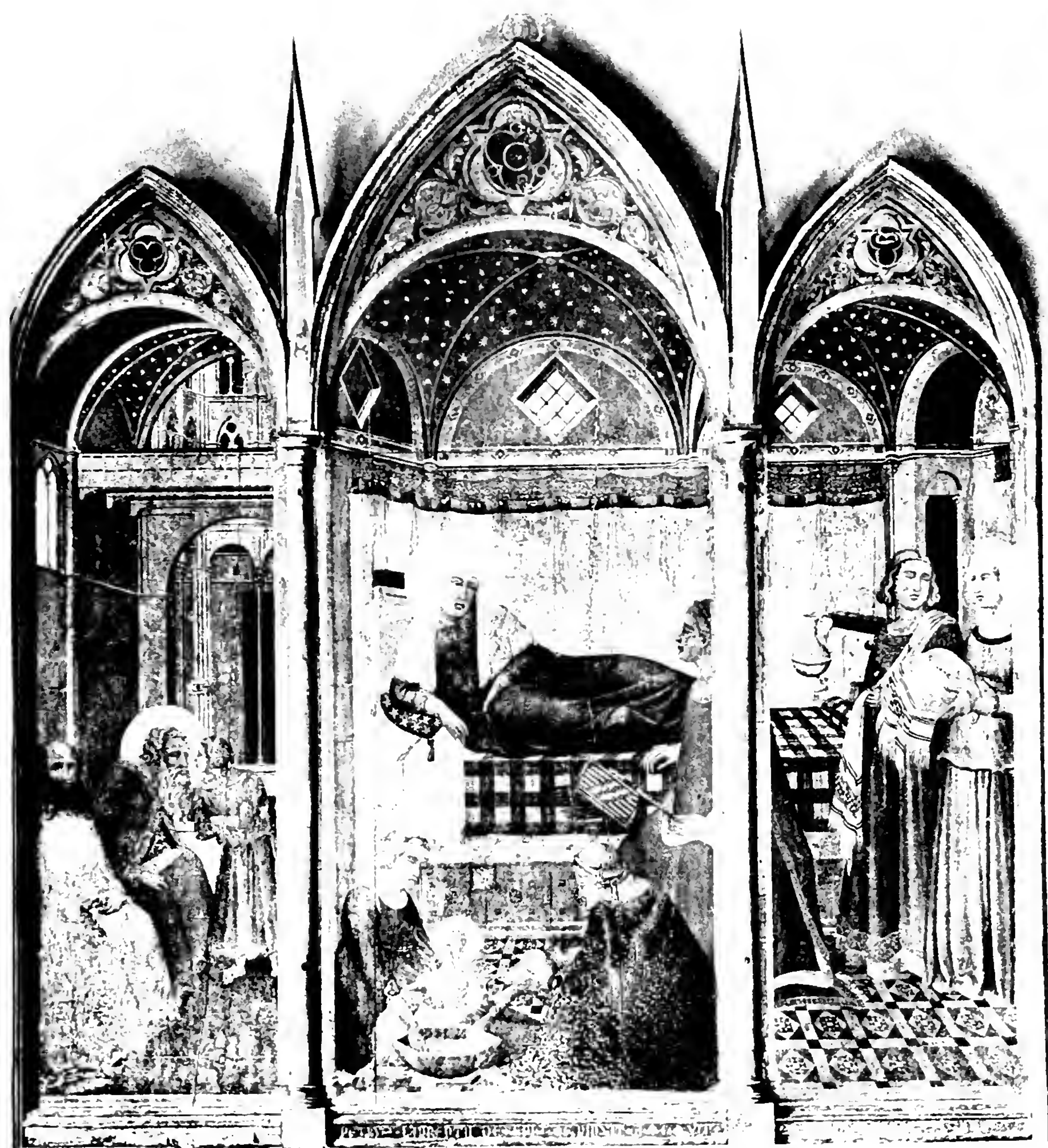
1. Selon Vasari, Pietro aurait peint un tabernacle pour l'église de San Spirito à Florence et un tableau pour le couvent de Monte Oliveto Maggiore ; il lui attribue, à Pise, *la Vie des saints Pères* du Campo Santo, que la critique unanime lui a retirée. — M. G. de Nicola (*l'Affresco di Simone Martini ad Avignone* dans *l'Arte*, 1906) a retrouvé la mention d'un tableau à Saint-François, à Avignon, signé *Petrus de Senis*, qu'il rapporte à Pietro Lorenzetti.

nissent également, sur les points essentiels de sa doctrine d'art, que des éclaircissements fort incomplets. Hors les fresques d'Assise qui sont bien peu nombreuses et *le Crucifiement* à demi effacé de San Francesco de Sienne, nous ne possédons plus guère que des Madones, des Ecce Homo, des figures isolées de saints. Pour essayer de remettre en lumière les idées de Pietro Lorenzetti sur la composition, il faut recourir à ces scènes minuscules de la *Vie de la bienheureuse Umiltà*, à des fragments de prédelle, à *la Naissance de la Vierge* du Musée de l'Œuvre du Dôme : on y retrouve le réalisme pittoresque tel que le conçut Duccio, et cette tendance (qui se manifesta aussi chez Simone Martini) à faire les groupements de figures moins compacts et plus libres. C'était là en quelque sorte, avec l'expression du sentiment religieux, comme le credo de l'école siennoise tout entière.

Dans les tableautins de la *Vie de la bienheureuse Umiltà*, Pietro s'essaie à peindre des palais, des paysages, des intérieurs d'église, à noter des détails caractéristiques[1]. Il y réussit tout à fait dans les quatre fragments de prédelle de la Galerie communale de Sienne, représentant des *Épisodes de l'histoire des Carmélites*[2]. Pietro s'y est appliqué à donner de la vérité à ses architectures ; les portiques où le pape Honorius IV approuve la règle des Carmélites sont des constructions solides et pittoresques ; les arcs, les voûtes, les plafonds à solives apparentes s'y mêlent avec une grande variété et sont aussi bien dessinés qu'on peut le demander à un trécentiste. La maison où un ange apparaît à un homme endormi est si nettement vue, avec son alcôve, son portique aux dalles de couleur, sa loggia, son escalier rapide, ses tentures et ses linges séchant : Pietro s'est souvenu en les peignant des palais et des salles ouvertes du grand retable de son maître Duccio, la *Maesta* du Musée de l'Œuvre du Dôme ; c'est bien le même art, avec plus de vigueur et de précision dans la facture, plus d'énergie aussi dans l'expression. Le petit tableau de Pietro, au Musée chrétien à Rome, *le Christ devant Pilate*, affirme cet esprit nouveau : le Christ n'a plus la résignation, la douceur,

1. Florence, Galerie ancienne et moderne, n° 1333, daté de 1316, mais la date est repeinte et l'on a douté de son exactitude. Deux fragments du tableau sont à Berlin, au Musée Empereur-Frédéric, n°s 1077 et 1077 A.

2. Cette prédelle appartenait très probablement au tableau aujourd'hui perdu que Pietro peignit en 1329 pour le couvent du Carmine à Sienne.



la tendresse que Duccio lui avait données ; il se tient debout devant Pilate comme un chef devant un autre chef.

Peut-on partir de ces peintures minuscules pour imaginer ce que devaient être ces douze scènes de la Vie de la Vierge de la Pieve d'Arezzo, que Vasari admirait si vivement ? Les fresques d'Assise ne fournissent que des comparaisons incomplètes ; en raison de leurs sujets spéciaux, elles ne sont que des groupements de personnages sans décor. On peut supposer que, dans ses fresques d'Arezzo, dans celles de la façade de l'Hôpital de Sienne, Pietro Lorenzetti conserva, puisqu'aussi bien il l'adopta dans ses prédelles, le cadre habituel des compositions siennoises, celui que l'on retrouve dans les tableautins de la *Maesta* de Duccio, dans les fresques d'Assise de Simone Martini, dans celles d'Ambrogio Lorenzetti, à Sienne. Mais si l'on pense à la grandeur tragique, à la gravité passionnée, à la forte structure et à la forte expression des quelques rares œuvres de Pietro que nous possédons encore, on se persuade que, s'il accepta les formules d'art chères aux peintres de sa ville et de son temps, il leur infusa une vie nouvelle par un sentiment tout différent, aussi viril, aussi énergique qu'il fut tendre et féminin chez Duccio, Simone Martini et la presque unanimité des peintres secondaires de l'école.

On possède un certain nombre de tableaux signés de Pietro Lorenzetti. Il faut les étudier avec soin si l'on veut voir nettement la manière, la technique, les idées et les goûts du grand peintre siennois, à qui la critique a attribué nombre d'œuvres appartenant à des disciples encore inconnus et plus ou moins lointains du maître.

Le polyptyque d'Arezzo (1320), *la Vierge trônante* de Sant' Ansano a Dofana (1329), les trois *Saints* de la Galerie de Sienne (1332 ; n°s 79, 81, 82), *la Vierge trônante* des Offices (1340), la *Nativité* du Musée de l'Œuvre du Dome, à Sienne (1342), la petite *Madone* et l'*Ecce Homo* du Musée d'Altenbourg, sont toutes des œuvres signées qui, malgré les différences de date, présentent des caractères analogues et fortement marqués [1]. L'analyse

1. On retrouve ces caractères, tout aussi marqués, dans un certain nombre de tableaux et de fresques ni signés, ni documentés, attribués par la critique à Pietro Lorenzetti ; ils sont au contraire absents d'un très grand nombre d'œuvres qu'on a données à Pietro et qui appartiennent à des disciples plus ou moins lointains ; il ne faut pas oublier qu'il y eut près de deux cents peintres travaillant à Sienne au XIVe siècle. Les œuvres suivantes ne peuvent être, selon moi, attribuées à Pietro Lorenzetti : Florence, Offices, n° 16, *la Thébaïde* ; Gubbio, Pinacothèque, *la Vierge et des saints* ; Rome, Musée chrétien, *Petite Vierge avec des saints* ; Santa Lucia, *la Vierge* ; Sienne, église des

des formes, qui, depuis Morelli, est le credo de la critique d'art et qui a donné d'ailleurs des résultats admirables, est plus facile à faire avec Pietro Lorenzetti qu'avec aucun autre peintre. Il a un style très prononcé qui le rend peu sensible aux aspects variés de la beauté humaine et qui n'est point constitué seulement par des détails de forme, mais encore par la technique et l'expression. L'une et l'autre ont une dureté qui fait un singulier contraste avec la douceur habituelle de l'école siennoise. Les lignes n'ont plus cette souplesse sinueuse, chère à Duccio et à Simone Martini, qui enveloppe les formes, les analyse, les caresse ; elles sont fortement accentuées ; elles visent à ne marquer que l'essentiel par un trait imprimé d'une main d'acier ; elles révèlent une énergie un peu âpre, qui, dans les œuvres heureuses, atteint une incroyable grandeur ; elles résument avec audace, au point parfois de déformer. Le modelé a ce même caractère de synthèse vigoureuse qui souvent, il faut l'avouer, ôte aux draperies et aux chairs la mollesse et la vie. Pour la couleur, les tons sont moins variés que chez Duccio et Simone, les nuances moins recherchées, souvent moins agréables ; les oppositions indiquées avec franchise, produisent des effets tour à tour heurtés ou singulièrement réussis. Moins d'ornement et de richesse : moins d'or, de graffiti ingénieux. Au milieu de tous les peintres siennois de la grâce, Pietro Lorenzetti affirme, avec une constante logique, sa sévérité et sa force.

Servi, *le Massacre des Innocents, la Décapitation de saint Jean-Baptiste, l'Ascension de saint Jean l'Évangéliste* ; Sienne, Galerie communale, n° 59, *Saint Grégoire* ; n° 61, *Assomption* ; n°s 62 et 64, demi-figures de *Saints* ; n°s 70 et 71, *Paysages* ; n° 75, *Apôtre* ; n° 92, *Allégorie* ; n° 147, *Crucifiement* (les n°s 59, 62, 64, 75, 92 sont indiqués dans le catalogue seulement comme de la manière de Pietro, les n°s 70 et 71 comme de la manière d'Ambrogio, mais ils sont attribués à Pietro par certains critiques) ; Sienne, Hôpital, salle du Pronto Soccorso, décorations à fresque, avec plusieurs saints, attribuées à Pietro par M. Berenson (*the Central Italian painters of the Renaissance*) ; ces peintures sont cependant signées et datées : *Cristofano di M. Bindoccio et Meo di Pietro, 1370*, comme l'a relevé M. G. de Nicola, à l'obligeance de qui je dois cette note. M. Berenson est également le seul, avec M. Pératé, à vouloir donner à Pietro le *Martyre de moines franciscains* et l'*Obédience de saint Louis de Toulouse*, à S. Francesco de Sienne ; ces deux fresques sont manifestement d'Ambrogio Lorenzetti.

Pour les fresques de la basilique inférieure d'Assise, dont plusieurs ne me paraissent pas de Pietro, voir plus loin, p. 456 et suiv.

M. Berenson (*op. cit.*) a dressé un catalogue des œuvres de Pietro ; il faut le compléter par les œuvres suivantes récemment découvertes et indiquées par M. Mason Perkins dans l'introduction à la *Vita di Pietro Laurati*, par Vasari (éd. Bemporad) : Florence, collection Berenson, *la Vierge et l'Enfant* ; collection Loeser, *la Vierge et l'Enfant* ; Lastra a Signa, collection Mason Perkins, *la Vierge et l'Enfant* ; Philadelphie, collection J.-G. Johnson, *la Vierge et l'Enfant avec un donateur* ; *Huit Saints et l'Annonciation*. Je pense, enfin, que *le Christ ressuscité*, peint à fresque dans le réfectoire du séminaire de Sienne, est de Pietro, et non d'Ambrogio, comme le prétend M. Berenson. La *Madone*, n° 76, de la Galerie de Sienne, que ne mentionne pas M. Berenson, est très certainement de Pietro.

Ces qualités particulières ne donnent point beaucoup d'éclat à des tableaux sur bois de dimension restreinte : elles y sont comme à l'étroit. Et tandis que les petites madones, les figures isolées de saints, les Annonciations de Simone Martini et de Lippo Memmi sont leurs œuvres les mieux réussies, celles où ils atteignent dans leur genre la perfection, c'est le contraire exactement qui se produit pour Pietro Lorenzetti, dont nous n'apprécions tout le génie que dans ses fresques d'Assise.



Pietro Lorenzetti.
Sainte Agnès et une Reine martyre.
Sienne, Galerie communale.

D'autre part, ses tableaux les plus connus nous sont malheureusement parvenus en mauvais état ou défigurés par des repeints. Le polyptyque d'Arezzo a perdu presque toutes ses couleurs : hors la Vierge, vêtue d'un manteau blanc brodé de bleu, et saint Donat dans sa chasuble blanche, on peut dire seulement de la cour de saints et d'apôtres qui entourent la Madone qu'ils font des taches sombres sur le fond d'or. Le tableau garde toutefois un haut intérêt. La Vierge et les saints qui l'entourent, sévères, énergiques,

le front chargé de pensée, ont grand caractère, et un peu de la grâce siennoise transparaît malgré tout dans les figures secondaires, dans les anges éployant leurs ailes au-dessus des cintres des grands compartiments, dans la Vierge annoncée et l'archange agenouillé devant elle.

C'est cependant une expression de morne tristesse qui prédomine dans les œuvres de Pietro. Pas un sourire dans *la Vierge trônante* de Sant' Ansano a Dofana, ni chez les quatre anges qui contemplent le groupe divin, ni même sur les lèvres de l'Enfant Jésus, tout appuyé contre sa mère, la tête un peu tournée pour regarder le prophète Élie, debout près de lui, grave et taciturne comme le saint Nicolas qui lui fait face, comme la Vierge elle-même. On ne saurait relever d'autres sentiments dans la plupart des tableaux de Pietro Lorenzetti, dans la *Madone* des Offices ou dans celles de Sienne, dans la *Vierge* et l'*Ecce Homo* d'Altenbourg, dans la *Madone* du dôme de Cortone ou dans le *Crucifix* de San Marco de la même ville. Parfois, le maître s'adoucit un peu, comme dans la *Sainte Agnès et la Reine martyre* de la Galerie communale de Sienne et dans la *Naissance de la Vierge* du Musée de l'Œuvre du Dôme ; et encore, peut-on se demander, puisque ce tableau est de 1342 et que les formes en sont un peu molles, si ce n'est point la vieillesse seule qui eut raison de la sombre énergie de Pietro.

Si les fresques d'Assise eussent été détruites comme les scènes de la vie de la Vierge d'Arezzo, et si la critique scientifique n'eût point réussi, par sa sûre méthode, à prouver qu'elles sont l'œuvre de Pietro Lorenzetti — la découverte n'est pas bien ancienne : on les donnait autrefois à Puccio Capanna ou à Pietro Cavallini, — les quelques tableaux du maître qui nous sont parvenus nous auraient fourni une idée fort incomplète de son génie. Un peintre excellent, mais un peu conventionnel, un esprit puissant, mais chagrin et rude : nous n'aurions guère pu dire davantage, et ses qualités les plus puissantes nous auraient échappé.

Il ne faut toutefois accueillir l'attribution nouvelle des fresques du transept gauche de la basilique inférieure qu'avec d'expresses réserves. Elles ne sont pas toutes de Pietro. Seules les scènes du *Crucifiement*, de la *Déposition*, de la *Mise au tombeau*, du *Christ aux limbes*, de la *Résurrection*, de *Saint François recevant les stigmates*, et encore cette exquise *Madone entre saint François et saint Jean l'Évangéliste*, lui appartiennent.

Les fresques de la voute, d'une inspiration mesquine et vulgaire, d'une facture pesante et molle, sont d'un disciple fort éloigné du maitre, par la manière comme par le mérite; on commet non seulement une erreur matérielle en les donnant à Pietro Lorenzetti, on se trompe lourdement sur le fond même de sa pensée et de son art [1].

On a souvent relevé les analogies qui existent entre certaines des



PIETRO LORENZETTI. — MISE AU TOMBEAU.

Assise, église Saint-François.

Cliché Anderson.

fresques de Pietro à Assise et les tableautins de la *Maesta* de Duccio. Rien de bien étonnant que *le Christ aux limbes* ait à peu près les mêmes

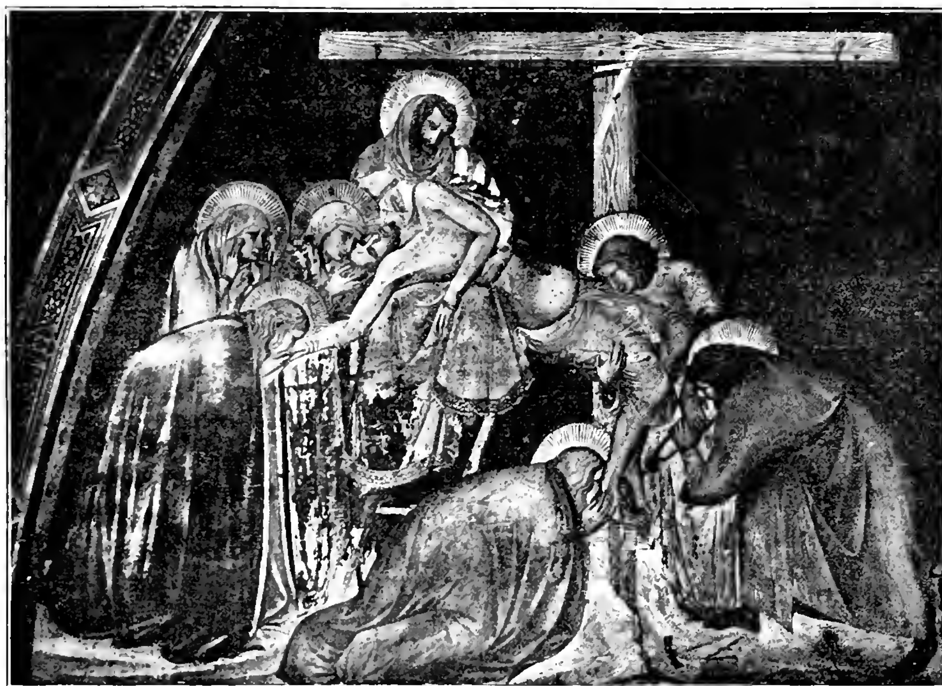
1. Elles représentent *la Flagellation, le Calvaire, la Cène, l'Entrée à Jérusalem, le Baiser de Judas, le Lavement des pieds, la Mort de Judas.* On y retrouve plusieurs des types habituels de Pietro Lorenzetti, mais il suffit d'un rapide examen pour constater que les formes caractéristiques sont toutes différentes. En outre, ces fresques sont techniquement des plus médiocres, mal dessinées et mal peintes : les architectures sont compliquées, invraisemblables et fragiles ; la composition est surchargée, avec une exagération puérile du réalisme pittoresque siennois ; peu d'expression, pas de vie intérieure : rien en vérité n'est plus éloigné, dans ses traits essentiels, de l'art de Pietro ; il est impossible même d'admettre que les cartons soient de lui, comme l'ont prétendu certains critiques.

attitudes pour fouler aux pieds le démon et tendre la main aux patriarches : le sujet ne se prête guère aux transformations. Mais, pour la *Mise au tombeau*, Pietro Lorenzetti conserva avec une fidélité scrupuleuse le cadre et la disposition des personnages : comme chez Duccio, la fresque est barrée par le tombeau, que l'on voit dans toute sa longueur : au-devant, un disciple soutient le Christ nu qu'il a saisi par le milieu du corps ; deux autres l'ont pris aux épaules et aux pieds pour le laisser glisser dans le sépulcre. La Vierge s'est penchée pour baiser son fils une dernière fois : près d'elle, les saintes femmes se lamentent. Les scènes se distinguent à peine par le détail des poses dans le modèle et dans la copie. Ce n'est là qu'un des nombreux exemples de la soumission des élèves au maître, habituelle dans toutes les écoles italiennes. Elles ont toujours été fidèles aux compositions qu'avaient fixées leurs chefs. Cela n'empêchait point toutefois les originalités de se manifester. En fait, malgré les ressemblances extérieures que nous avons notées, rien de plus différent que les tableaux de Sienne et les fresques d'Assise. Le Christ de Duccio se penche avec un geste d'infinie bonté vers les patriarches qui s'échappent des limbes : c'est le Maître doux et tendre, comme le comprenait saint François. Le Christ de Pietro Lorenzetti est un rude athlète, un Hercule chrétien accomplissant un des travaux qui lui furent imposés : il marche d'un pas décidé ; son bras nu, fortement musclé, aidera sans fatigue le vieil Adam chenu à sortir à l'air pur. Dans la *Résurrection*, Jésus pose le pied d'un air vainqueur sur le rebord du sépulcre ; de quel élan robuste ne va-t-il point s'élever dans les cieux ! Conception religieuse dure et sévère, singulièrement isolée parmi les suaves dévotions siennoises. La douleur est intense dans la *Mise au tombeau ;* elle est virile même chez les femmes ; les apôtres au sombre regard, qui rendent à leur Maître les derniers soins, semblent disposés à conquérir le monde moins par la bonne parole que par une lutte ardente, vengeresse et sans quartier.

Dans le *Crucifiement* comme dans la *Descente de croix*, Pietro Lorenzetti touche au sublime. Voyez la *Descente de croix :* un disciple arrache des pieds du Christ les derniers clous qui le fixent à la croix ; un autre le soutient aux jambes ; un troisième, monté sur une échelle, l'a pris par le milieu du corps. Le cadavre du Christ barre la fresque entière ; un bras pend, faisant saillir l'épaule : la tête tombe de tout son poids.

Madeleine, agenouillée, baise les pieds du maître; une sainte femme presse l'une des mains de ses lèvres passionnées; la Vierge serre son visage contre les joues exsangues de son fils. Douleur muette et contenue, trop forte pour s'exprimer par des cris; un silence de mort pèse sur la scène, opprime, fait monter des sanglots.

Et sans doute, le corps du Christ n'est pas d'un dessin parfait;



PIETRO LORENZETTI. — DESCENTE DE CROIX.
Assise, église Saint-François.

la synthese est brutale, la vérité matérielle n'est pas bien observée : mais la vérité morale est poignante, et nul, ni Duccio, ni Giotto, ni personne, n'a jamais prononcé parole plus déchirante, n'est jamais descendu plus au fond du cœur martyrisé. La sombre humeur de Pietro Lorenzetti, cette capacité de souffrir que l'on devinait dans ses Madones et ses figures de saints, ont trouvé enfin dans cette œuvre l'occasion de s'exprimer dans toute leur force.

Ce n'est point seulement son âme haute et grave que révèle Pietro

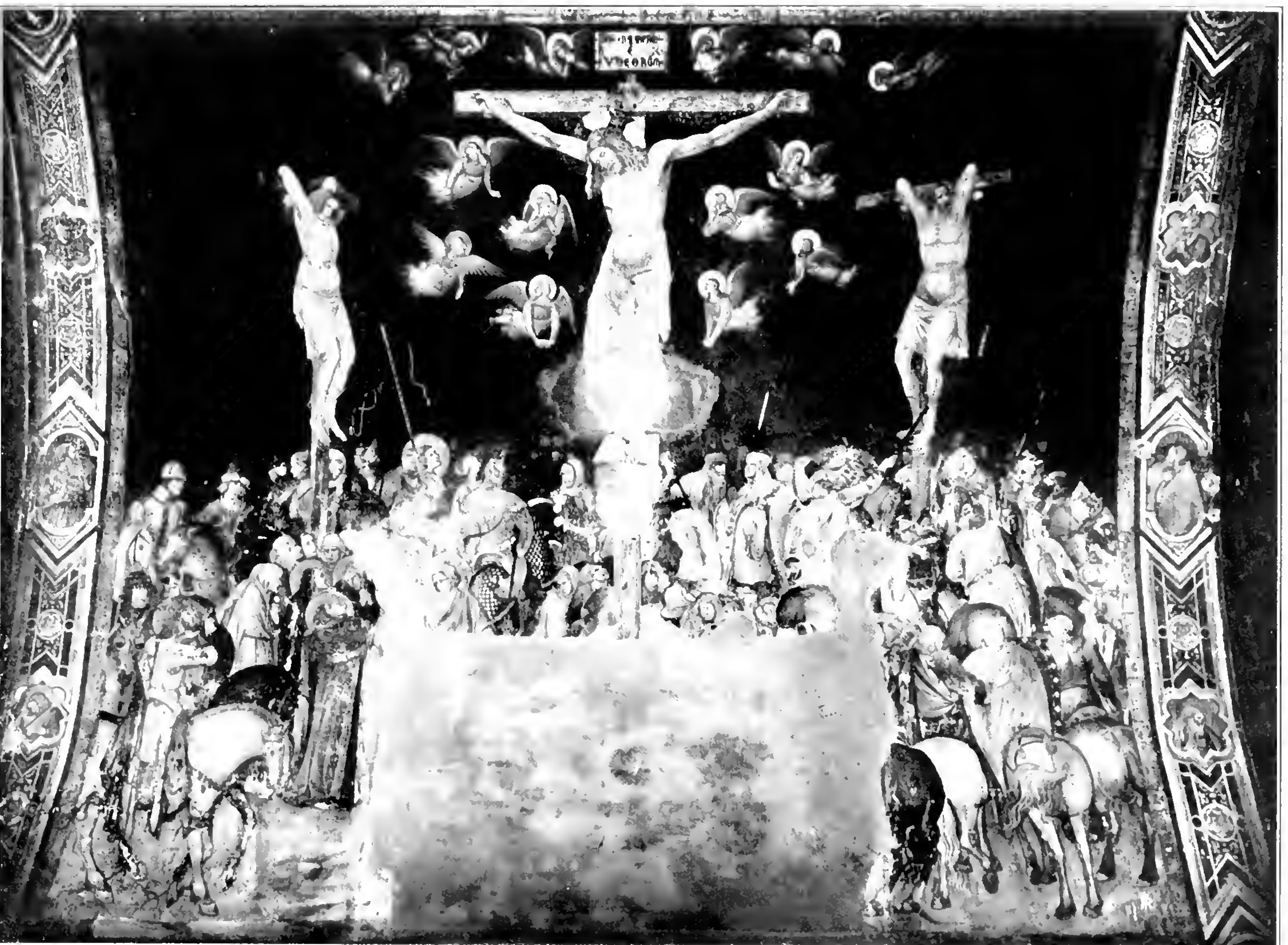
dans la *Descente de croix*, mais encore des qualités de grand artiste. Pas d'éclat, des effets peu nombreux, très simples, étonnamment vigoureux. La croix basse, en bois blanc, s'enlève sur le fond obscur de la fresque, la domine de ses deux bras lugubres. Les manteaux des Maries les drapent pesamment, voilent et endeuillent les formes gracieuses de la femme. Les lignes sont rudes et tragiques. Le peintre parvient à se détacher de toutes les souples et riantes beautés italiennes; il assourdit les couleurs, fait prédominer les outremers, éteint les verts et les rouges, ne se permet qu'un ton clair pour concentrer l'attention sur le corps du crucifié, ce



PIETRO LORENZETTI.
LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE SAINT FRANÇOIS ET SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.
Assise, église Saint-François.

merveilleux manteau dont on l'enveloppe, vieil ivoire largement bordé d'or.

L'immense fresque du *Crucifiement* est plus puissante encore et incomparablement plus riche. Le Christ et les deux larrons se détachent sur l'azur du ciel; autour du Christ, volent des essaims d'anges éplorés; la foule, piétons et cavaliers, se presse autour de la croix, épaisse, ondulante, prise d'une agitation passionnée. Tons éclatants, rompus à la siennoise, harmonieux, mais particulièrement vifs; toute la gamme des rouges, des verts, des bleus intenses; des casques et des cuirasses d'acier incrustés d'or, des chevaux caparaçonnés; Pietro Lorenzetti, quand il le voulait, savait lui aussi peindre des fêtes de couleurs.



PIETRO LORENZETTI. — CRUCIFIXION.

Assise, église Saint-François.

Le maître a fait passer une vie ardente dans les moindres détails de cette œuvre, une des plus puissantes qui soient au monde. C'est bien la mort d'un Dieu. Elle exalte la foule qui y assiste; elle déchire les cœurs, elle provoque les actes d'adoration; elle emplit d'une terreur religieuse ceux qu'elle ne persuade pas. Quelques brutes seules ne sont point accessibles à cette émotion poignante : les bourreaux qui rompent à coups de masse les jambes du mauvais larron. La Vierge, debout, s'évanouit, le corps raide, la tête tombée en arrière, soutenue par les saintes femmes, dont les unes la regardent apitoyées et pleurantes, tandis que les autres ne cessent point de contempler le Christ, le visage convulsé par la douleur. Des guerriers à cheval offrent, d'un geste des deux mains, leur cœur au Crucifié. D'autres se parlent à voix basse, l'air sombre, comme écrasés par l'horreur du drame où ils sont mêlés. Un cavalier casqué d'or médite, la tête penchée, parvient à se recueillir au milieu de cette foule délirante. Il faudrait voir une à une toutes les figures de cette fresque immense : partout on trouverait l'expression sincère, vibrante, profonde, d'un sentiment intense et passionné qui remonte aux sources mêmes de la vie. Et au-dessus de cette angoisse humaine, entouré d'anges désespérés qui sanglotent et se tordent les mains, le Christ, dans le calme de la mort, semble convier à l'apaisement et aux pensées du divin et de l'éternité.

Jamais le lyrisme siennois n'a prononcé de paroles plus hautes. Le réalisme psychologique de Giotto, qui individualise les expressions, n'a pas plus de force ni de pénétration : il n'a pas cette poésie ni cette envolée : il est trop précis pour ne point fixer l'esprit du spectateur. Pietro Lorenzetti ne cherche point à rendre des types nettement caractérisés : c'est lui-même qu'il veut peindre, ses angoisses, son adoration, son respect sacré, sa pensée douloureuse. Par ces visages crispés et ces gestes fiévreux, le maître chante son propre cœur, dans un chant grave et ardent, d'une incroyable ampleur. Il suit bien la tradition siennoise. S'il échappe dans cette fresque aux petitesses de son réalisme pittoresque, il garde ce qu'elle a de meilleur en lui donnant une grandeur inattendue : la toute-puissance du sentiment.

Et certes, nous voulons le croire, le génie de Pietro Lorenzetti nous apparaîtrait plus impressionnant encore, si la fortune adverse n'avait pas

anéanti tant de ses œuvres. Il aurait une place plus importante encore, non point seulement dans sa petite patrie, mais dans l'Italie tout entière, si ses cycles de fresques s'étaient conservés. Triste destinée pour les peintres, que leur œuvre doive peu à peu disparaître et mourir comme eux! A Sienne même, d'une production de quarante années, il ne reste que quelques tableaux en mauvais état et des fragments de fresques, un *Christ ressuscité*, et un *Crucifiement* à San Francesco, sorte de réplique amoindrie de celui d'Assise, d'ailleurs presque entièrement effacé. On ne mesurerait pas toute la grandeur de Pietro, si les Franciscains d'Assise avaient poussé un peu plus loin leur barbarie et détruit complètement son *Crucifiement*, dont ils ont ruiné près de la moitié.

Puissance, rudesse, beauté sévère, tels sont les traits essentiels sous lesquels nous apparaît l'œuvre de Pietro Lorenzetti dans les vestiges trop rares qui s'en sont conservés. Il accepte les idées d'art communes à son école et à son temps : il les transforme par l'austérité de son sentiment. Une fois pourtant il se laissa entraîner par le goût siennois de la grâce et du charme. Il en naquit cette fresque, si étrangement attirante, qu'il peignit au-dessous du *Crucifiement* d'Assise, *la Vierge et l'Enfant entre saint François et saint Jean l'Évangéliste*. L'Enfant est sérieux et la Vierge, qui lui désigne de la main saint François, le contemple d'un regard inquiet. Mais on oublie cette sévérité un peu douloureuse devant la beauté indicible de l'exécution. Les figures s'enlèvent sur un fond d'or passé ; la Vierge porte un manteau outremer doublé de vert et largement bordé d'or ; la chemise blanche de l'Enfant et sa tunique vieil ivoire sont également rehaussées d'or ; saint Jean est vêtu de rose et de bleu ; saint François, du même ivoire que l'Enfant Jésus. Le dessin est d'une incroyable décision. Dans toute l'école siennoise, je ne sais pas d'œuvre d'une plus parfaite tenue, ni d'une couleur plus séduisante. Ces bleus, ces ors, ces ivoires s'harmonisent avec une simplicité hautaine. Les grands esprits italiens ont toujours excellé à envelopper de charme leurs plus graves pensées. La Vierge d'Assise est une des plus belles expressions de cette souriante vertu.

L. GIELLY

NOTES ET DOCUMENTS

GIOVANNI PISANO ET LA CATHÉDRALE DE PISE



E Dôme de Pise est de ces monuments célèbres qui n'ont jamais fini de nous raconter leurs secrets. Sans parler de son harmonieuse beauté, ni du charme de ses marbres pénétrés de lumière, cette construction, si savante et si originale à la fois, qui occupe le centre de toute une époque de l'art, est faite pour intriguer l'historien par le mystère de ses origines. En effet, bien qu'on ait écrit sur elle la valeur de nombreux volumes, on n'est pas d'accord sur les dates de son achèvement. Toutefois, des études et des découvertes nouvelles jettent sur ce problème une clarté que nous ne possédions point : les pages qui suivent sont destinées à exposer ces certitudes nouvelles, que nous devons notamment à M. Papini et à M. Peleo Bacci.

Telle qu'elle se montre à nous aujourd'hui, sous la patine d'or des siècles, la cathédrale de Pise nous donne une telle impression d'unité, que nous serions portés à croire qu'elle a été édifiée sans interruption, selon un plan fixe, élaboré d'avance. Pourtant, il n'en est rien!... Deux inscriptions placées sur la façade nous disent que l'édifice, commencé par l'architecte Buschetto, fut terminé par un certain Rainaldo. Que Buschetto ait en effet dirigé les travaux du Dôme de 1063, date de la fondation, jusqu'à 1111 au moins, le fait est certain. Mais Rainaldo a-t-il été son successeur immédiat? Si on l'a cru longtemps, nous n'oserions plus l'affirmer aujourd'hui. En 1118, le pape Gélase II consacrait l'édifice, dont tout le gros œuvre était terminé. Trois ans plus tard, Calixte II venait à son tour consacrer les autels mineurs : le plan de Buschetto avait reçu sa pleine exécution. Mais l'édifice possédait-il alors son aspect actuel? On l'a enseigné jusqu'à nos jours : et c'est pourtant ce qu'on ne saurait plus soutenir aujourd'hui.

En effet, si l'on analyse de près l'édifice, on se convainc bien vite que la *continuité* de la construction n'est qu'apparente. Entre la partie antérieure de l'église et le reste du vaisseau, il y a des différences à peine dissimulées : les matériaux, le dessin des motifs architectoniques, l'ornementation ne sont plus les mêmes, et la soudure entre ces deux parties est très visible, accentuée même par un affaissement du sol qui a fait dévier légèrement la façade. Sur la paroi méridionale, le passage de la moulure ionique à une moulure où le feuillage stylisé domine, souligne nettement le changement. Il faut qu'entre la construction de la grande nef et celle de toute la partie antérieure, un intervalle de temps se soit écoulé : mais, en somme, ces deux périodes de la construction se distinguent par des détails plus que par l'aspect général. L'ensemble répond à un goût assez analogue ; en sorte, qu'on

inclinerait tout d'abord à penser que la façade n'est point de beaucoup postérieure à la partie principale de la nef.

Eh bien ! il faut renoncer à cette manière de voir, enseignée cependant par Rohault de Fleury, Supino et M. Bellini-Pietri. En effet, si l'on examine de près chaque portion du monument, on se rend compte que l'achèvement en a constitué une œuvre beaucoup plus considérable qu'on ne le croirait tout d'abord, et, dans une récente étude[1], M. Papini a démontré qu'il a entraîné un remaniement complet de l'édifice. Telle qu'elle a été édifiée de 1023 à 1121, la cathédrale était moins longue que nous ne la voyons et ne possédait pas ses deux beaux transepts. L'abside existait, mais moins ornée à l'extérieur, et la nef se terminait plusieurs travées avant la façade actuelle, par une façade qui, probablement, ne reçut jamais de revêtement. La coupole fut bâtie dès cette époque par Buschetto, et l'on s'explique qu'elle semble un peu mesquine pour l'ample développement de la cathédrale actuelle, si l'on se souvient qu'elle fut conçue pour couronner un édifice moins grand.

Mais l'édifice du XI[e] siècle ne pouvait suffire à une cité dont le destin se déroula, jusqu'au déclin du XIII[e] siècle, comme une magnifique aventure. C'est pourquoi — à une date qu'il nous restera à préciser — un agrandissement considérable de l'édifice fut décrété, et exécuté avec une logique et un goût tels que cette transformation n'est perceptible qu'à l'analyse. La nef prolongée, de vastes transepts s'élevèrent, qui s'équilibrèrent avec le vaisseau devenu plus important, une façade de marbre fut commencée, et l'ornementation extérieure de l'ensemble, notamment de l'abside, fut reprise avec plus de luxe, afin que l'enrichissement de la façade ne fît point paraître trop pauvres les murailles anciennes. Ainsi, la grande église du XI[e] siècle, de plan basilical, où les nouveautés principales étaient la coupole de Buschetto et le luxe décoratif, se transforma en une magnifique cathédrale romane, d'un style à la fois clair et orné, où une certaine grâce noble, en qui s'exprime subtilement le charme de la Toscane, s'ajoute à une grandeur et à une gravité profondément religieuses.

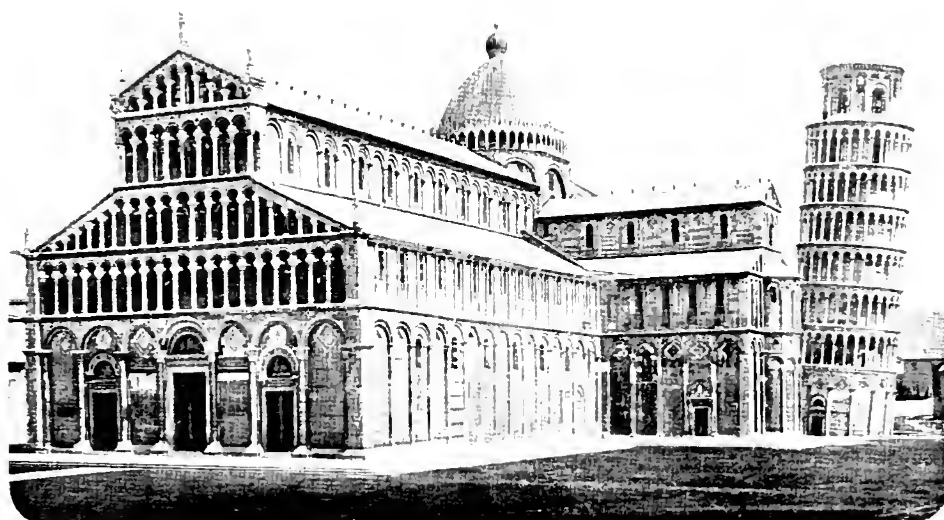
Mais à quelle date cette transformation fut-elle accomplie ? Quoique beaucoup de critiques l'aient attribuée au XII[e] siècle, il faut admettre aujourd'hui qu'elle date du XIII[e]. On faisait valoir, pour dater la façade du XII[e], que le tombeau de Buschetto, avec son inscription romane, y est encastré. Mais M. Papini a prouvé que ce tombeau a été remanié et que, certainement antérieur au XIII[e] siècle, il a été replacé à dessein dans la façade, quand celle-ci fut bâtie, après 1250. L'argument, repris tout dernièrement encore par M. Bellini-Pietri, ne porte donc pas.

Au contraire, les raisons qui nous poussent à dater la façade de la seconde moitié du XIII[e] siècle gardent toute leur valeur. M. Venturi, qui appuie son argumentation sur d'ingénieux raisonnements dus à M. Fontana, montre que si l'on compare la façade de Pise à celle de San Martino, la cathédrale de Lucques, on est contraint d'admettre que c'est bien celle de Pise qui dérive de l'autre, le style en étant plus parfait, plus avancé. Or, comme nous savons que la façade de San Martino fut édifiée et décorée vers 1200, c'est du XIII[e] siècle qu'il faut dater la façade du Dôme pisan. M. Venturi va jusqu'à voir dans les ornementations des colonnettes, qui parent les deux façades, la main d'un même artisan. Hypothèse fragile, sans

1. *L'Arte*, 1[er] octobre 1912.

doute ! Cependant elle n'entame pas le fond de sa théorie : l'antériorité de la façade de San Martino, à Lucques, doit être tenue pour un fait acquis.

Mais M. Papini est allé plus loin dans ses observations, et il a montré, par le rapprochement de photographies dont la comparaison est décisive, que plusieurs des chapiteaux couronnant les colonnes de la première galerie, sur la façade du Dôme pisan, portent tous les caractères de la technique, du faire, de l'art même de Niccola Pisano, tels qu'ils s'affirment dans la chaire du Baptistère : ressemblance si nette, si frappante, si profonde aussi, qu'il faut conclure que ces chapiteaux sortent de l'atelier de Niccola. Et cette découverte vient confirmer de la façon la plus



La Cathédrale de Pise.

heureuse l'attribution de la façade au milieu du XIIIe siècle. M. Papini conclut donc que Rainaldo, cité par plusieurs documents et par l'inscription de la façade qui lui fait honneur de l'achèvement de la cathédrale, en fut l'architecte vers 1250-1270... Toutefois, M. Papini s'est heurté à une objection : un de ces documents appelle Rainaldo *spetiarius*, c'est-à-dire *speziale*, apothicaire. S'agit-il donc du même personnage ? s'agit-il de l'architecte nommé par l'inscription de la façade ? Et M. Papini tourne l'objection en disant qu'à cette époque les *arts et métiers* se confondaient souvent, et que, puisque Dante à Florence fut inscrit à l'*arte* des *speziali*, il n'y a point de difficulté à admettre que l'architecte pisan appartînt à la même corporation.

C'est ici qu'une découverte toute récente de M. Bacci est venue éclaircir le problème d'une lumière nouvelle. Les documents du XIIIe siècle lui ont, en effet, révélé que ce Rainaldo « n'a jamais été *architecte*, mais bien *apothicaire*, qu'il dirigea comme administrateur la *fabrique*, c'est-à-dire l'*Œuvre du Dôme*, dans la seconde

moitié du XIIIe siècle. Les papiers des Archives pisanes le nomment en effet comme *speciarius* (speziale) et *operarius* (fabricien), tandis qu'au contraire l'inscription du Dôme parle d'un Rainaldo « *operator et magister* ». Et M. Bacci annonce qu'il publiera un document du 16 août 1268 (style pisan), où l'on voit intervenir Rainaldo, comme *fabricien*, dans un litige avec le comte Federigo Lancia, et, dans le même document, apparaît comme témoin Giovanni Pisano *capomagistro suprascripte opere*.

Inutile de souligner l'extrême importance de cette découverte ! Le Rainaldo *operator et magister* peut reculer dans l'ombre, s'il devient certain que la cathédrale fut achevée par Giovanni Pisano, fils de Niccola et architecte du Campo Santo. Que ce Giovanni soit bien le fils de Niccola, qu'il soit le même que le sculpteur pathétique de la chaire du Dôme, je ne crois pas qu'on en doive douter. Si la date de sa naissance s'en trouve quelque peu reculée, il n'y a rien de contradictoire avec les faits précis que nous connaissons de sa vie, à placer sa carrière entre 1265 et 1320, puisque son père Niccola sculptait la chaire du Baptistère en 1260 et que lui-même bâtissait le Campo Santo de Pise en 1278. Nous voyons même, ainsi, que de 1250 à 1280 environ, c'est-à-dire dans la dernière période de la grande puissance de Pise, et sous l'influence active, volontaire, acceptée par tous, de Niccola Pisano et des siens, un ensemble de travaux considérables fut entrepris sur la fameuse place où nous revenons contempler les plus beaux vestiges de la gloire pisane : en 1260, la chaire du Baptistère renouvelle la sculpture italienne ; vers 1268, la cathédrale s'achève et sa précieuse façade s'édifie ; en 1278, le Baptistère est repris dans son ensemble et orné d'une riche parure gothique ; la même année, Giovanni Pisano pose son nom sur le Campo Santo dont il a conçu les belles arcatures blanches et où il a sculpté, sur les piliers qui regardent le champ des morts, les mystérieux visages de l'archange Gabriel et de la Vierge annoncée. Puis, survient le désastre de la Melloria (1284) : Gênes détruit l'hégémonie pisane. Les chantiers se ferment, et il faut attendre près de vingt ans pour que Giovanni puisse commencer la fameuse chaire du Dôme, aujourd'hui mutilée, et où s'exprime, non plus cette imagination savante, harmonieuse et pure, dont témoignent sa façade romane et les galeries du Campo Santo, mais un esprit fiévreux, passionné, que l'art du Nord semble avoir empreint de son inquiétude. La découverte de M. Bacci, sans contredire le fond des observations de M. Fontana, de M. Venturi et de M. Papini, accentue singulièrement à nos yeux cette logique de l'histoire, qui nous montre que l'achèvement des grands chefs-d'œuvre pisans fut déterminé par l'intervention de deux hommes de génie, ce père et ce fils, maître et élève, mais caractères si profondément opposés : l'anonymat des cathédrales du moyen âge a créé cette légende, qu'elles sont écloses d'une sorte d'inspiration commune de toute une époque, et sans l'intervention de grands artistes, nettement conscients de ce qu'ils voulaient. Légende qui chaque jour se dissipe davantage : ce que nous savons aujourd'hui du rôle de Niccola et Giovanni Pisano ne prouve-t-il pas une fois de plus que rien de grand ne naît dans ce monde sans l'intervention d'une volonté claire et d'un puissant génie ?

P. LELARGE-DESAR

BIBLIOGRAPHIE

I Disegni della R. Galleria degli Uffizi. — Firenze, L.-S. Olschki, in-fol. (un fascicule paru).

L'éditeur florentin L.-S. Olschki entreprend une œuvre de longue haleine et de belle envergure. Avec la collaboration d'érudits italiens, tels que M. P.-N. Ferri, C. Gamba, C. Loeser et G. Poggi, il se propose de publier annuellement, et pendant cinq années consécutives, cent des plus beaux dessins tirés du cabinet du Musée des Offices, le plus riche qui soit, tant pour l'ancienneté de sa formation que pour la qualité et l'abondance des numéros qui le composent (environ 45.000). Chacune de ces cinq séries de cent dessins paraîtra en quatre fascicules, comprenant soit des œuvres d'un seul maître, soit des œuvres d'artistes ayant entre eux une affinité d'école ou de tendances : ainsi le premier fascicule, qui vient d'être distribué et qui fait bien augurer de la publication, est consacré au Pontormo ; le suivant réunira Titien et le Tintoret ; le troisième groupera quelques quattrocentistes florentins (P. Uccello, Pollaiuolo, Verrocchio, Botticelli) ; le quatrième présentera des œuvres de paysagistes étrangers (M. et P. Brill, Elzheimer, Claude Lorrain, Swanevelt, N. Berchem, J. Callot, etc.) ; d'autres fascicules seront consacrés aux maîtres vénitiens et lombards du xve siècle, aux florentins et aux bolonais du xviie, à P. de Cosimo, Filippino Lippi, Vinci, Michel-Ange, Raphaël, etc.

De savantes notices serviront de commentaires à chaque fascicule. Enfin, à en juger par ce qu'on peut voir dès maintenant, les dessins sont reproduits en facsimilés excellents et le texte est magnifiquement imprimé. — E. D.

En flânant. A travers la France : Touraine, Anjou et Maine, par André Hallays. — Paris, Perrin, in-8°.

On n'a pas oublié la conférence que M. André Hallays donna naguère sur Mérimée : elle était charmante, et comment ne l'eût-elle pas été ? Le flâneur érudit qui connaît comme personne les sites et les monuments de France, le conteur attachant qui sait à merveille évoquer dans un paysage la figure historique appropriée, l'homme de goût qui a voué sa plume de parfait écrivain à la défense et à l'illustration de tout ce qu'il y a de beauté dans ce pays, n'était-il pas admirablement qualifié pour parler de Mérimée archéologue et voyageur ?

On s'en convainc davantage à mesure que les « flâneries » de M. André Hallays paraissent réunies en volumes et groupées par régions. Après l'Alsace, l'Ile-de-France et la Provence, voici la Touraine et ses entours, suite de paysages et galerie de portraits, pèlerinages d'artistes et de lettrés : suite de paysages tracés avec un art

délicat et précis, qui pourraient s'intituler les chênes de la forêt de Bercé, la Sarthe devant Solesmes, Blois vu de la terrasse de l'evêché, les jardins de Menars, le passage de Touraine en Berry, les bords de la Loire entre Saumur et Cunault : et galerie de portraits brossés à grands traits sûrs et caractéristiques, et situés dans leur terroir : Rabelais à Chinon, Scarron au Mans, Ronsard dans le val du Loir, Balzac dans la vallée de l'Indre, Racan à La Roche...

Les flâneries de M. Hallays resteront comme un admirable tableau de la France pittoresque et monumentale au début du xxe siècle, en même temps qu'elles conserveront le souvenir d'une des plus vaillantes et des plus persévérantes campagnes qui aient été menées contre les vandales d'aujourd'hui. — E. D.

Escultura en Madrid, par E. Serrano Fatigati. — Madrid, Hauser y Menet, in-4°, 153 pl.

L'auteur de ce livre, abondamment illustré de phototypies excellentes, est le secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts de Madrid et l'un des pionniers les plus actifs de l'archéologie espagnole. Une bonne moitié de l'ouvrage est consacrée à l'Académie qui a pour patron saint Ferdinand, à ses concours et à ses membres, illustres ou obscurs, jusqu'à José Alvarez, qui fut un Canova de l'Espagne, et jusqu'aux maîtres, jeunes encore, Benlluire ou Blay. Ce recueil officiel, qui peut être précieux pour l'avenir, est précédé d'un essai fort remarquable sur les origines de la sculpture en Castille et d'une étude approfondie sur les œuvres de sculpture dont Madrid, en qualité de ville royale, a été le musée depuis la fin du xvie siècle. Cette étude n'intéresse pas seulement l'Espagne. Bien des marbriers italiens ont travaillé en Castille avant et après le bronzier Pompeo Leoni. La sculpture française a eu son prolongement au-delà des Pyrénées dans ses deux grands siècles d'expansion, le xiiie et le xviiie. On trouvera dans le livre de M. Fatigati les noms trop peu connus des Français qui allèrent sculpter des figures mythologiques et des vases monumentaux pour les jardins de la Granja et d'Aranjuez, avant que Falconet partît pour la Russie et Houdon pour les États-Unis. — E. Bertaux.

Vingt-cinq dessins de maîtres conservés à la Bibliothèque de la ville de Lyon, reproduits en facsimilés. Introduction et notices par M. Richard Cantinelli. — Lyon, A. Rey, in-fol.

La belle exposition de dessins anciens et modernes, mal connus jusqu'alors, organisée tout récemment à Lyon, a eu le plus grand retentissement dans le monde des amateurs et des artistes. Aussi les organisateurs ont-ils eu la bonne pensée de publier vingt-cinq de ces dessins en facsimilés, dont les dimensions, la couleur et le papier se rapprochent autant que possible des originaux.

C'est une intéressante galerie, commençant à Andrea del Sarto pour se terminer à Ingres et à Decamps. Carlo Maratta, L. Cambiaso, Tiepolo, Bibiena y représentent les Italiens ; les Français y figurent avec Lagneau, Lesueur, Greuze, Le Prince, de Troy, Watteau, Hubert Robert. Cette énumération, toute incomplète qu'elle soit, suffit à donner une idée du contenu de ce riche album. Et quand on aura ajouté que les facsimilés, exécutés par le spécialiste André Marty, sont accompagnés de notices

critiques dues au savant conservateur de la bibliothèque de Lyon, M. B. Cantinelli, on aura achevé de montrer que rien n'a été négligé pour assurer à la publication la meilleure présentation possible, à tous égards. — E. D.

Benvenuto Cellini, par Robert H. Hobart Cust. — Londres, Methuen et Cie, petit in-16.

On a beaucoup écrit sur Benvenuto. Mais personne ne l'a fait avec autant de verve colorée que Benvenuto lui-même. Il est vrai qu'il eut plus d'imagination que de critique, et il a laissé beaucoup à chercher aux historiens scientifiques de nos jours. Le volume, que nous présente avec infiniment d'agrément et de goût M. Hobart Cust, ne prétend pas épuiser ces recherches. Mais il est composé avec conscience et écrit avec clarté : c'est un excellent guide pour parcourir la vie et l'œuvre du Florentin. L'auteur n'ignore pas, du reste, les obscurités de son sujet ; mais, pour les épargner au lecteur sans toutefois l'induire en erreur, il les a de préférence signalées dans ses notes : ainsi le problème de la médaille de Bembo, celui de la médaille d'Hercule d'Este, etc. C'est une bonne méthode de vulgarisation ; et, d'ailleurs, il y a plus que de la vulgarisation dans ce petit volume. — J. F.

LIVRES NOUVEAUX

— *Ars una, species mille. Histoire générale de l'art. Égypte*, par G. Maspero. — Hachette, 565 fig., 7 fr. 50.

— *De Michel-Ange à Tiepolo*, par Marcel Reymond. — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

— *Les Châteaux de France*, par Jean de Foville et Auguste Le Sourd. — Paris, Hachette, in-8°, 409 fig., 15 fr.

— *La Peinture, les divers procédés, les maladies des couleurs, les faux tableaux*, par C. Moreau-Vauthier. — Paris, Hachette, in-8°, 16 pl. en coul. et 27 fig., 10 fr.

— *Nouvelle collection des classiques de l'art. Watteau, l'œuvre du maître en 182 reproductions.* — Paris, Hachette, in-8°, 10 fr.

— *Sandro Botticelli*, par A.-P. Oppé. — Paris, Hachette, in-8°, 25 pl. en coul., 25 fr.

— *Paysages d'Italie. I. De Florence à Naples*, par André Maurel. — Paris, Hachette, 3 fr. 50.

— *Musées et collections de France. Le Musée de Lyon : les peintures*, par Paul Dissard. — Paris, H. Laurens, in-8°, 354 fig., 10 fr.

— *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, par W. Deonna. — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-8°, 270 fig., 45 fr.

— *Bibliothèque d'érudition artistique. Gouthière, sa vie, son œuvre, essai de catalogue raisonné* par Jacques Robiquet. — Paris, H. Laurens, in-4°, 28 pl., 25 fr.

— *Les Principes de l'architecture*, par John Belcher, traduit de l'anglais par François Monod. — Paris, H. Laurens, petit in-4°, 75 fig., 4 fr.

— *Le Musée des arts décoratifs. Le Métal, 2e partie : le bronze*, par MM. L. Metman et J.-L. Vaudoyer, 2e *album : du milieu du XVIIIe siècle au milieu du XIXe siècle.* — Paris, D.-A. Longuet, in-fol., 86 pl., 66 fr.

— *L'Église abbatiale de Westminster et ses tombeaux*, par Paul Biver. — Paris, D.-A. Longuet, in-16, 36 pl., 18 fig. et plans, 5 fr.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 184

Juillet 1912

N° 185

Août 1912.

N° 186

Septembre 1912.

N° 187

Octobre 1912.

N° 188

Novembre 1912.

N° 189

Décembre 1912.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 184

Juillet 1912.

N° 185

Août 1912.

N° 186

Septembre 1912.

N° 187

Octobre 1912.

N° 188

Novembre 1912.

N° 189

Décembre 1912.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

